



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

*Adaptação cinematográfica do conto 'A Libélula' (Ondjaki)*

Projecto apresentado à Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,  
especialização em Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Ana Lúcia Carvalho

Faculdade de Ciências Humanas

Março 2016



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

*Adaptação cinematográfica do conto 'A Libélula' (Ondjaki)*

Projecto apresentado à Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação,  
especialização em Comunicação, Televisão e Cinema

Por

Ana Lúcia Carvalho

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de Prof.<sup>a</sup> Doutora Catarina Duff Burnay

Março 2016

## RESUMO

Esta investigação tem como objectivo suportar teoricamente o projecto de adaptação e realização de uma curta-metragem, a partir do conto *A Libélula*, do autor angolano Ondjaki.

Na primeira parte (Parte I) explora-se o conceito de **conto** como género literário e o seu papel na literatura angolana (Capítulo 1), e discute-se o processo de **adaptação cinematográfica** (Capítulo 2) do mesmo, numa investigação focada nos processos de transposição da linguagem escrita para a linguagem audiovisual.

A segunda parte (Parte II) consiste na apresentação do projecto de **curta-metragem A PEDRA** (Capítulo 3) onde é exposto todo o processo criativo, desde a adaptação do conto para guião, passando pelas fases produção, realização, edição e pós-produção, bem como respectivos meios e processos de produção.

O último capítulo (Capítulo 4) é composto pelo **Dossiê de Produção e Realização**, onde se apresenta a nota de intenções da autora e realizadora, bem como o processo de produção da curta-metragem.

## PALAVRAS-CHAVE

Conto, Adaptação, Cinema, Curta-metragem

## ABSTRACT

*This investigation aims to theoretically support the exercise of making a short film: a film adaptation of the short story 'The Dragonfly', by the Angolan author Ondjaki.*

*The first part explores the concept of **short story** as a literary genre and its context in the Angolan literature; and is also discussed **film adaptation**, on a research focused on transposition's processes of written language into audiovisual medium.*

*The second part consists of the presentation of the **short film 'The Stone'**, presenting the entire creative process: from adaptation through the phases of production, directing, editing and post-production.*

*In the last chapter it is presented the **Production and Filmmaking File**, which includes the Note of Intents of the author and director, and explains the production process of the short film.*

## KEYWORDS

*Short story, Adaptation, Cinema, Short-film*



(...)  
*andei sobre o céu sob meus pés.  
assim revelei-me:  
nunca é impossível  
pisar um chão de estrelas.*  
(...)

ONDJAKI

*Aos meus pais, Bibocas e Alfredo  
Ao meu irmão, Huguinho*

## AGRADECIMENTOS

Ao Ondjaki, por ser uma inspiração literária e por levar-me, através da leitura, para perto de casa, mesmo estando do outro lado da linha do Equador. E pela amabilidade em ter *emprestado*, com simpatia e generosidade, o seu conto *A Libélula*.

À Professora Doutora Catarina Duff Burnay, por toda a disponibilidade, tempo, paciência e apoio no decorrer do longo processo que foi a concepção e realização deste projecto.

A todos os que participaram na curta-metragem *A Pedra*: Bernardo, Carlos, André, Ricardo, Ângelo, Joana, Matamba, Giovanni e Gany, pelo apoio incondicional, e por partilharem comigo a visão que tinha para esta história.

Ao Nuno, por todas as vezes que não me deixou desistir.

## ÍNDICE

<b>RESUMO</b>	<b>1</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>2</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>PARTE I</b>	<b>8</b>
<b>1. CONTOS, ESTÓRIAS DO PASSADO E DO PRESENTE</b>	<b>8</b>
1.1 – UMA BREVE INTRODUÇÃO À NARRATIVA BREVE	9
1.2 – O CONTO MODERNO ANGOLANO – CARACTERÍSTICAS GERAIS	14
1.3 – ONDJAKI, O CONTADOR DE ESTÓRIAS	20
<b>2. DA LINGUAGEM ESCRITA PARA O AUDIOVISUAL</b>	<b>23</b>
2.1 – ADAPTAÇÃO E A QUESTÃO DE FIDELIDADE	26
2.2 – ADAPTAÇÃO DE CONTOS ANGOLANOS	30
<b>PARTE II</b>	<b>33</b>
<b>3. ADAPTAÇÃO DO CONTO ‘A LIBÉLULA’ DE ONDJAKI</b>	<b>33</b>
3.1 – ‘A PEDRA’ – PRÉ-PRODUÇÃO E RODAGEM	37
3.2 – ALGUMAS NOTAS SOBRE PÓS-PRODUÇÃO	40
<b>4. ‘A PEDRA’ – DOSSIÊ DE PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO</b>	<b>42</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>104</b>
<b>GLOSSÁRIO</b>	<b>106</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>107</b>
<b>ANEXO</b>	<b>110</b>

## INTRODUÇÃO

A criação de *estórias*, sua propagação e/ou registo, é uma capacidade intrínseca do Homem, e reflecte-se não só no nosso dia-a-dia (ao relatar um evento a outra pessoa, por exemplo), mas também em inúmeras vertentes artísticas: música, teatro, pintura, escultura, literatura, cinema, artes gráficas, artes audiovisuais, entre outras. E é este aspecto artístico das *estórias* que é relevante neste projecto, o facto de serem criadas narrativas de ficção (*estórias*) através de meios artísticos – cinema e literatura, especificamente.

Desde criança que os livros e os filmes são presenças constantes no meu quotidiano e são inúmeras as narrativas (literárias ou fílmicas) que tiveram impacto na minha vida. Ao trabalhar como argumentista/guionista desenvolvi um maior interesse em compreender a relação entre o cinema e a literatura (que se reflecte nos processos de adaptação), um tema que se revelou pertinente para a realização deste projecto.

A presente investigação pretende suportar teoricamente o projecto de mestrado *A Pedra*, uma transposição da obra *A Libélula* de Ondjaki para cinema, desde a adaptação do conto para guião, à produção e realização do mesmo, tendo como resultado uma curta-metragem de ficção.

Esta investigação divide-se em duas partes, cada uma com dois capítulos.

Na primeira parte (Parte I) é realizado um estudo teórico centrado na questão da narrativa ficcional, mais especificamente na narrativa breve – os contos - e posteriormente entender os processos de adaptação dessas narrativas do meio literário para o meio cinematográfico (transposição de um meio para o outro). Pretende-se que a curta-metragem *A Pedra* seja o resultado da conjugação da teoria com a prática e que acima de tudo seja o meio para entender o processo de adaptação da linguagem fílmica à audiovisual, tendo em consideração a noção de fidelidade e as características intrínsecas ao texto adaptado.

No primeiro capítulo – *Contos, Estórias do Passado e do Presente* – têm-se como base as definições do conto clássico tal como desconstruídas por Vladimir Propp (2001) – um dos principais autores no que diz respeito à narrativa – bem como as características gerais do conto moderno apontadas por Nádia Gotlib (2006), numa investigação que teve também como apoio a bibliografia de André Jolles (1971) e Edgar Allen Poe (2004), também autores relevantes na análise do conto, seu papel e expressão no mundo moderno.

É importante perceber de que modo é que a literatura breve, i.e. o conto, se distingue, na modernidade angolana, das diferentes formas de literatura. Como tal, acede-se às impressões de Ana Mafalda Leite (2013) e Laura Padilha (2007), consideradas as mais importantes autoras no âmbito do estudo de literaturas africanas em língua portuguesa.

No segundo capítulo – *Da linguagem escrita para o audiovisual* – discute-se as formas de adaptação de obras literárias ao meio audiovisual, como é que esta transposição acontece e de que modo é que as duas obras (literárias e cinematográfica) se relacionam. Neste campo, os estudos de George Bluestone (2003), Thomas Leitch (2007) e Robert Stam (2005) sobre adaptação foram as mais importantes referências, em especial os últimos, que se focam na questão da adaptação sob a perspectiva cinematográfica, não tanto pelo prisma literário.

A segunda parte (Parte II) desta investigação foca-se na adaptação cinematográfica do conto de Ondjaki. No terceiro capítulo – *Adaptação do Conto 'A Libélula' de Ondjaki* – apresenta-se o processo de transposição do conto para um guião e consequente processo de produção e realização da curta-metragem *A Pedra*. Em sequência, apresenta-se o *Dossiê de Produção e Realização*, o quarto capítulo e ultimo capítulo desta investigação. É também considerado o capítulo mais importante, pois é nele que se encontra todo o trabalho de pré-produção da curta-metragem, bem como se apresenta a nota de intenções do projecto.

A curta-metragem *A Pedra* será entregue numa gravação em DVD, anexada a este projecto.

Este projecto tem ainda como objectivos: desenvolver um tema de interesse pessoal e criar, com o projecto final, um output de conhecimento sobre o processo de produção de um projecto cinematográfico de baixo custo, e respectiva execução.

## PARTE I

### 1. CONTOS, *ESTÓRIAS* DO PASSADO E DO PRESENTE

Nasci em Luanda, onde vivi até me mudar para Lisboa, aos dezoito anos, para frequentar a faculdade. Em Angola, o neologismo *estória*, é comumente usado para definir as histórias que se perpetuam através da oralidade. O termo é utilizado principalmente pelos mais velhos, e quando ouvia alguém contar uma *estória*, reconhecia nessas narrativas características comuns: o insólito e/ou o fantástico, e a sempre subentendida função pedagógica, uma moral. Durante muito tempo julguei ser um neologismo contemporâneo usado para nomear narrativas breves, como o conto. Mas *foi João Ribeiro [...] quem propôs a adoção do termo estória, em 1919, para designar, no campo do Folclore, a narrativa popular, o conto tradicional, objeto de estudo dos especialistas daquela área*<sup>1</sup>, tentando suportar o seu pedido com provas de que a palavra aparecia em documentos escritos em português medieval. Embora a proposta não tenha sido aceite, o termo foi resgatado a partir dos anos 60, por diversos escritores lusófonos, como nomenclatura para as suas narrativas breves, e hoje consta em alguns dicionários de língua portuguesa<sup>2</sup>.

A narrativa breve sempre captou a minha atenção, especialmente no que diz respeito a autores lusófonos, e tornou-se ao longo dos anos o género literário que mais aprecio. Talvez pelo prazer imediato e quase instantâneo que retiro da leitura de um conto, ou *estória*. Agrada-me que, ao contrário da ficção literária de longa extensão, as narrativas breves possam ser absorvidas num curto espaço-tempo. Por essa razão, e pela necessidade de realizar um filme dentro dos parâmetros de tempo pretendido (máximo de 10 min.), escolhi uma obra dentro desse género literário, um conto de Ondjaki – para mim autor referência da literatura lusófona contemporânea.

Embora esta investigação seja centrada na adaptação cinematográfica (e no cinema como arte comunicativa e narrativa), não deixa de ser relevante entender as características do conto, como género literário, informação que poderá ser e certamente será relevante para a adaptação cinematográfica do conto *A Libélula* (ONDJAKI, 2005), tanto na escrita do guião da curta-metragem, como na realização da mesma.

---

<sup>1</sup> Cláudio Moreno, “*A triste história da Estória*” [Online], Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/sualingua/2009/05/06/a-triste-historia-de-estoria/> [Consultado a 17.Janeiro.2014].

<sup>2</sup>Ver, entre outros, dicionários da Porto Editora, 2003-2015. [Consultado a 18.Agosto.2015]. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/estória>

## 1.1 – UMA BREVE INTRODUÇÃO À NARRATIVA BREVE

Não é possível entender o conto contemporâneo, independentemente da geografia, sem reconhecer a sua evolução, sem uma contextualização da narrativa breve, como género literário. De seguida serão apresentadas as características gerais do conto, na sua forma clássica (contos tradicionais, de folclore, fábulas) e moderna (contos modernos, pós-revolução industrial).

Morfologicamente, **conto** é uma derivação regressiva da palavra contar (do latim *computare*), e refere-se às histórias que eram contadas oralmente, e por esse motivo, de narrativa breve. A necessidade da criação de narrativas, como meio lúdico e de entretenimento, surgiu muito antes do aparecimento da escrita, quando as tribos pré-históricas se reuniam à volta das fogueiras, para ouvir os seus anciões. Como Nádía Battella Gotlib afirma em *Teoria do Conto*:

*Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da Bíblia, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na Ilíada e na Odisseia, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a Pantchatantra (VI aC), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII dC) e inglesa (XVI dC); e as Mil e uma noites circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII). (2006: 6).*

O conto tem a sua génese na transmissão oral, cuja expressão antecede a expressão escrita, pois *o homem soube ler antes de saber escrever e o acto de escrever tem origem no acto de ler.* (BARTHES & MARTY *apud* NUNES, 2009)

O registo escrito das histórias permitiu que essas se perpetuassem através dos tempos, mas, mais importante, permitiu que o conto ganhasse o seu carácter literário, quando a função de narrador se transforma na função de *contador-criador-escriptor*. (GOTLIB, 2006)

Com o início da imprensa escrita em meados do século XIV, a narrativa breve começa a afirmar-se como forma estética, com os contos eróticos de Boccaccio em *Decameron* (1348–1353), que foram traduzidos para diversas línguas e inspiraram autores como Perrault<sup>3</sup> ou La Fontaine<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> O escritor francês Charles Perrault (1628-1703) escreveu vários livros durante a sua vida, mas ficou eternamente conhecido pelo *Contos da Mãe Ganso*, uma colectânea de histórias do folclore europeu que nunca haviam tido o seu registo escrito. Foi Perrault que imortalizou histórias como *O Capuchinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *O Gato das Botas*, entre outros.

<sup>4</sup> Contemporâneo e conterrâneo de Perrault, Jean de La Fontaine (1621-1695) tornou-se um dos escritores mais lido da sua época, por ser exímio na escrita de fábulas. *A Galinha dos Ovos de Ouro*, *A Cigarra e a Formiga*, *A Tartaruga e a Lebre*, são alguns exemplos.

De um modo lato, podemos caracterizar o conto, na sua dimensão clássica, como o relato de um acontecimento que tem em si inseridos elementos fantásticos e/ou maravilhosos. São narrativas breves, com um narrador não participante, que têm lugar num tempo e espaço indefinidos. Estes são os denominados contos populares/tradicionais e/ou fantásticos/maravilhosos, que ao longo de séculos conquistaram o seu espaço como género literário, e tornaram-se também objecto de estudo e teorização.

Escolhe-se como melhor exemplo Vladimir Propp, que numa análise formalista de contos tradicionais russos, comparou as estruturas dos enredos, encontrando mais de 150 elementos na sua composição, determinando variantes e constantes que *podem ser transportadas para outro sem nenhuma alteração*. (2001: 10)

Propp (2001) identifica 31 *funções narrativas* que, após a situação inicial (representação da normalidade e serve para nos ser apresentado o protagonista - herói), desencadeiam o enredo. Estas funções dos personagens são premissas narrativas que, pela sua representação ou possíveis consequências, determinam no rumo das histórias e formam as partes que constituem a estrutura básica do conto, independentemente da maneira pela qual as executam.

Independentemente da experiência cultural de cada um, é relativamente fácil observar-se algumas ou muitas destas funções em contos que fazem parte da nossa infância. Desde a função de *afastamento* ou morte de alguém importante para o Herói (regra geral um dos progenitores), à *tarefa difícil* que é proposta ao Herói, *realização* da tarefa e consequente *reconhecimento* do Herói que leva à *punição* do Antagonista e culmina com o *casamento* do Herói e da Princesa, ou ascensão ao trono.

As funções das personagens estão presentes, embora em diferentes quantidades e combinações, em todos os contos de narrativa popular, e agrupam-se em *esferas* que *correspondem, grosso modo, aos personagens que realizam as funções* (PROPP, 2001: 44).

Propp nomeia assim *sete esferas de acção*: o *Antagonista* (aquele que quer prejudicar o Herói); o *Doador* (que oferece ao Herói um objecto mágico ou conhecimentos úteis para a concretização da sua missão); o *Auxiliar* (que ajuda o Herói no seu percurso); a *Princesa* (objecto de procura) e o *Pai*; o *Mandante* (que envia o Herói na sua missão); o *Herói* (protagonista e personagem principal); e o *Falso Herói*. (cf. PROPP, 2001).

Estas esferas de acção são parte imutável da estrutura narrativa do conto popular, mas não são definidas pelas funções narrativas. Como Propp refere, as funções narrativas



são distribuídas entre os personagens, *mas esta distribuição não é uniforme, e por isso essas funções não devem definir os personagens* (2001: 44), embora estes representem papéis específicos no enredo da história.

A análise Proppiana debruça-se sobre o acervo de contos tradicionais russos, mas em muitos pontos pode ser aplicada a contos tradicionais de outras culturas ocidentais, embora possam existir transformações dos seus elementos. Propp descreve arquétipos que são facilmente identificáveis em diversos tipos de narrativas, bem como as possibilidades das suas funções. A análise formalista de Propp, quanto à estrutura do conto, tornou-se, desde sua publicação, uma referência em diversas áreas, e foram base de estudos de análise da narrativa em geral.

Como estudante e profissional do meio audiovisual, não posso deixar de relacionar o estudo de Propp, ao de Vogler (2007) em *The Writers Journey*, apoiado no conceito de *monomito* identificado pelo antropólogo Joseph Campbell (2004) em *The Hero with a Thousand Faces*.

Campbell indica o *monomito*, como conceito de jornada cíclica – a *Jornada do Herói* – presente não só nas narrativas mitológicas, mas ao longo de toda a História literária, nos contos tradicionais inclusive. Ele identifica uma linearidade narrativa, que se aproxima da análise de Propp, no sentido em que a estrutura clássica de três actos pode ser repartida em momentos-chave, criando um padrão de arquétipos.

*(...) There will be found astonishingly little variation in the morphology of the adventure, the character roles involved, (...) If one or another of the basic elements of the archetypal pattern is omitted (...), it is bound to be somehow or other implied – and the omission itself can speak volumes for the history.* (Campbell, 2004: 35)

Tal como Vogler afirma, *He [Campbell] found that all storytelling, consciously or not, follows the ancient patterns of myth and that all stories, from the crudest jokes to the highest flights of literature, can be understood in terms of the Hero's Journey.* (2007: 4)

Vogler aplica a *Jornada do Herói* de Campbell à linguagem audiovisual, num memorando<sup>5</sup> onde refere 12 *estágios* da narrativa que são uma condensação dos 17 momentos da *Jornada do Herói*, apresentada por Campbell, e permitem que exista fluidez e coerência na sua estrutura. Estes são: 1) *Ordinary World*; 2) *Call to Adventure*; 3) *Refusal*

---

<sup>5</sup> Vogler desenvolveu o memorando *A Practical Guide to The Hero with a Thousand Faces* para uso interno nos estúdios Disney, como resposta à necessidade de obter (no fim dos anos 80) os mesmos êxitos de bilheteira dos filmes da primeira metade da década. Facto interessante, no contexto desta investigação, pois muitos dos filmes dos estúdios Disney (do final dos anos 80, e anos 90) são adaptações cinematográficas de contos populares de cultura ocidental.

*of the Call*; 4) *Meeting with the Mentor*; 5) *Crossing the First Threshold*; 6) *Tests, Allies, Enemies*; 7) *Approach to the Inmost Cave*; 8) *The Ordeal*; 9) *Reward*; 10) *The Road Back*; 11) *The Resurrection*; 12) *Return with the Elixir*. (cf. VOGLER, 2007)

Como se verifica, estes estágios aproximam-se das funções narrativas definidas por Propp. Vogler enfatiza também o papel que as personagens têm nas histórias, que todas elas são uma mesma representação de um ser social em busca da verdade. Vogler defende que embora os arquétipos representem diferentes lados e traços de personalidade, é essencial para uma história que esta cubra todo o espectro humano, *the universal human condition of being born into this world, growing, learning, struggling to become an individual, and dying* (2007: 26). Embora os oito arquétipos apresentados por Vogler não sejam especificamente os mesmos que Propp determina, ambos incluem as mesmas características e definem personagens que realçam a narrativa, dentro de um padrão comum que é a estrutura em três actos.

Verifica-se assim que o espólio de trabalho de Propp, influenciou não só a literatura e o conto, como género literário, como influenciou todo o tipo de narrativa, até mesmo a audiovisual. Embora *Morfologia do Conto Maravilhoso* seja uma das mais importantes referências do conto clássico, Propp não foi o único do seu tempo a teorizar sobre o conto clássico no contexto da literatura contemporânea do início do século XX. Em *Formas Simples* Andre Jolles (1971) realça, tal como Propp, a ligação crucial que o género tem com o maravilhoso. Focando-se nos estudos sobre o conto maravilhoso de Jacob Grimm, Jolles considera o conto uma dessas ‘formas simples’ (tal como a *lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, e chiste*), pois esta *puede seguir siendo absolutamente ella misma aunque la cuenten otros y con palabras diferentes* (1971: 205). Para ele, o conto é *uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua ‘forma’ e opondo-se, pois, à ‘forma artística’, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade*. (GOTLIB, 2006: 18)

Penso que Jolles limita o conto à sua génese oral ao diferenciá-lo, como ‘forma simples’, da novela, que considera ser uma ‘forma artística’. Porém, é interessante constatar que com a revolução industrial, tal como as restantes artes, também a literatura sofreu mutações acompanhando o desenrolar do contexto histórico europeu. O apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, e acentuada expansão da

imprensa, permitem com que cada vez mais autores sejam publicados e que ganhem autonomia para explorarem os seus estilos específicos, distanciando-se dos modelos clássicos do conto. (GOTLIB, 2006)

Ao afastar-se do folclore e da temática tradicional, o conto moderno, como género literário, define-se pela sua própria constituição, isto é, tem em si intrínseco um período da História, um determinado tempo, um determinado autor com uma determinada nacionalidade.

A peculiaridade de cada conto deverá ser analisada de forma particular pelo que estudar o conto moderno de forma aprofundada seria matéria para uma investigação à parte desta, e por esse motivo julga-se apenas importante caracterizar o conto moderno de uma forma lata. O **conto moderno** (como género literário) caracteriza-se não só pela sua **brevidade** - a noção de brevidade está relacionada com a condição de *tempo* (de leitura, leia-se), sendo que se considera um conto *qualquer peça de ficção passível de ser lida em meia hora* (GOTLIB, 2006: 73) – mas também pelo *efeito* e *unidade* intrínsecos ao conto.

A noção de **efeito** foi apontada por Edgar Allan Poe, o primeiro a teorizar sobre o termo *short-story* (diferenciando-o de *tale*, usado para definir os contos tradicionais), que analisou as diferenças estruturais entre o conto e o romance, e observa que a principal característica da narrativa breve é o conceito de unidade de efeito. Para ele, quando um artista escreve um conto, ele terá de *conceber cuidadosamente certo efeito único e singular, inventará os incidentes, combinando-os de maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito pré-concebido* (2004). Ou seja, o importante no conto é o efeito do acontecimento específico que é narrado, e a sua eficácia depende da intensidade com que o leitor sente esse efeito (pode ser um momento, uma sensação, uma impressão...). Desta forma, o conto moderno aproxima-se da ‘novela’, como Jolles a descreveu: *la Novelle toscana trata, en general, de narrar una aventura o acontecimiento conmovedor de modo que nos dé la impresión de que es real y que los acontecimientos mismos nos parezcan más importantes que los personajes que los viven* (1971: 206), distanciando-se da forma simples e pouco artística, como definido pelo autor.

Quanto à questão de **unidade**, esta relaciona-se com a concisão e compressão narrativa. Escritos na primeira pessoa, ou com apenas uma personagem principal, os contos modernos são específicos na sua temática, regra geral relatam um só incidente e mesmo que (narrativamente) sejam apenas um detalhe de um *todo*, valem por si mesmo isolados.

*O conto termina em clímax, [...] no romance, o clímax deve encontrar-se em algum lugar antes do final* (GOTLIB, 2006: 40). O conto moderno tem na sua conclusão uma intenção.

Note-se que o conto moderno não se difere do conto tradicional pela sua estrutura ter sido alterada, o que mudaram foram *técnicas* literárias, e essas por sua vez alteraram o modo como se apresentam as narrativas de ficção. Passamos da narrativa tradicional – onde a acção e conflito desenvolvem-se em três actos, numa narrativa fechada – para uma narrativa que desconstrói este *módulo* e apresenta a estrutura narrativa de forma fragmentada. Os enredos com acontecimentos em ordem linear evoluem para enredos centrados nas sensações, nas percepções dos personagens, na análise do íntimo, do eu... Nem todos os contos seguem estas linhas, muitos continuam a recorrer a recursos narrativos clássicos, mas o que é importante reter é a impossível definição do conto moderno como género literário, pois cada conto *traz um compromisso selado com a sua origem: a da estória*. (GOTLIB, 2006: 82)

Uma vez que o projecto de que faz parte esta investigação é a adaptação de um conto do escritor angolano Ondjaki, penso que mais importante do que entender o conto moderno no contexto ocidental (a maior parte da teoria que existe é nesse contexto), é perceber a sua forma e nuances no contexto africano, mais especificamente em Angola.

## 1.2 – O CONTO MODERNO ANGOLANO – CARACTERÍSTICAS GERAIS

Toda a narrativa tem a sua origem na expressão oral, independentemente da geografia de onde é originária, mas esta oralidade é definitivamente mais acentuada nas literaturas africanas, mais especificamente na literatura angolana.

Sob o domínio político de Portugal desde 1484, o território que hoje conhecemos como Angola ficou definido em 1885, na conferência de Berlim, que tinha como objectivo organizar a ocupação (e consequente exploração) do território africano pelas então potências coloniais, numa agenda política que não respeitava (nem pretendia ter essa preocupação) as relações, diferenças e características étnicas dos diferentes povos do continente africano.

No território angolano co-habitavam diferentes etnias de origem *bantu* (sendo as principais: Ovimbundu, Ambundu, Bakongo), cujas narrativas circulam pela voz e oralidade. E se o domínio da escrita nasce na capacidade de desenvolvimento narrativo oral, a colonização em Angola influenciou profundamente as línguas tradicionais, o seu

uso e perpetuação.

Uma vez que escrita literária, como a conhecemos, não faz parte das tradições *bantus*, foi durante o processo de colonização que surgiram as primeiras obras literárias com autores de origem angolana, mas estas caracterizavam-se, *sobretudo, pela dependência em relação ao discurso estético do colonizador* (PADILHA, 2007: 20). Uma das principais dependências, é o uso da língua portuguesa, que foi incorporada e imposta durante o período colonial, e perpetuou-se de forma tão profunda, que com o tempo as línguas tradicionais (como o *umbundo* ou *kimbundo*) ficaram circunscritas às pequenas aldeias e lugares mais remotos do país, extinguindo-se hoje em dia quase por completo.

Este o desapego às línguas tradicionais não é um indício de que o acesso e prática correcta da língua portuguesa era obtido por parte da população angolana, muito pelo contrário. Se por um lado a tardia implementação da imprensa nas então colónias, bem como a proibição dos estudos voluntários aos negros por parte dos colonizadores, em paralelo com o subdesenvolvimento do país, proporcionou lacunas graves na área da educação, nomeadamente no domínio e prática da língua portuguesa, por outro, estes factores contribuíram também para que as marcas da expressão oral (características tradicionais) se perpetuassem.

Conclui-se assim que se a literatura, como arte, é uma manifestação de cultura - pois nela reflectem-se representações culturais e linguísticas – a literatura angolana foi, até meados do século XX, uma extensão da literatura portuguesa.

Poderia assumir-se que a independência do país perante o colonizador seria catalisador desta mudança na literatura angolana, mas foi ainda durante o período colonial que a literatura angolana começou a ganhar uma linguagem própria.

Num panorama político europeu descomprimido pós segunda guerra mundial, as duas décadas que antecederam a independência foram o crucial período de formação de uma literatura angolana, que durante este período caracterizou-se pela sua consciência africana e de negritude, e foi um meio de intervenção e protesto contra o país colonizador.

Sendo relevante para este projecto, refere-se que foi durante este período que as narrativas breves, como forma de expressão literária, se distinguiram das restantes narrativas africanas e europeias.

O conto moderno angolano surge então como uma das principais formas literárias. Destaca-se o autor José Luandino Vieira, um dos mais referidos exemplos da literatura

moderna angolana, especialmente no que diz respeito às narrativas breves.

Sob o nome de registo José Vieira Mateus da Graça, escolheu o nome de **José Luandino Vieira** aquando da aquisição da nacionalidade angolana, concedida oficialmente após a independência de Angola pelo seu envolvimento no movimento de libertação.

De origem portuguesa, José Luandino Vieira mudou-se para Luanda com os seus pais, quando tinha apenas três anos. Foi na capital angolana que passou a sua infância e adolescência, rodeado pelos *musseques* que co-habitavam com a urbe cosmopolita, e é como ode à cidade que assina com o nome pelo qual hoje o conhecemos.

Detido pela PIDE em 1959 e posteriormente 1961, foi um dos arguidos do Processo dos 50<sup>6</sup>, acusado de actos de terrorismo pela sua ligação ao MPLA, partido do qual era militante. Foi condenado a 14 anos de prisão, e transferido de Luanda para o Campo Colonial do Tarrafal três anos depois (em 1964). Em 21 de Maio de 1965 a Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), então presidida por Jacinto do Prado Coelho, atribuiu-lhe o Grande Prémio de Novela pela sua obra *Luuanda* (contos, 1963), o que se revelou ter consequências para a SPE que foi extinta nesse mesmo dia pelo então ministro da educação Inocêncio Galvão Teles.

José Luandino Vieira regressou para Portugal em 1972, onde ficou sob residência vigiada até 1975, altura em que regressou a Angola onde ocupou os cargos de director da Televisão Popular de Angola (1975-1978), director do Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA (1975-1979) e do Instituto Angolano de Cinema (1979-1984). Foi também co-fundador da União dos Escritores Angolanos, de que foi secretário-geral (1975-1980 e 1985-1992). Na sequência das eleições de 1992, e do reinício da guerra civil, afastando-se da vida pública.

A estreia literária de Luandino Vieira ocorreu na revista *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império de Lisboa, em 1950, escreveu para várias publicações durante a restante década e publicou as suas primeiras obras, mas durante as décadas que se seguiram que a parte mais significativa da sua obra foi escrita, nomeadamente *Luuanda* (1963), e romance *Nós, os do Makulusu* (1974), duas das principais referências da

---

<sup>6</sup> *Processo dos 50* refere-se ao processo judicial de um grupo de nacionalistas que pretendia uma ruptura com o domínio colonial português, e que despoletaram, clandestinamente, acções que conduzissem à independência de Angola. Deste processo fizeram parte indivíduos negros, mestiços e brancos, de ascendência europeia e africana, que estavam envolvidos na luta por uma mesma causa – a independência de Angola.

literatura angolana.

Refere-se a importância de José Luandino Vieira uma vez que este se distingue como o principal disseminador das *marcas de angolanização da língua portuguesa, subvertendo a norma comunicativa do português-padrão de Lisboa, (...) para construir uma língua literária propícia ao imediato reconhecimento da sua diferença* (LARANJEIRA, 1995: 121), e pela sua obra ser uma influência inegável na obra de Ondjaki, autor do conto que é objecto deste projecto.

Recorda-se que o início da Luta Armada pela Libertação<sup>7</sup> e consequente retaliação por parte das Forças Armadas Portuguesas, colocou o país num estado de guerra, que se prolongou após a independência (em 1975), instaurando-se uma guerra civil. O país estava novamente em clima de guerra, mas desta vez com uma consequência devastadora: o enorme êxodo rural para as grandes cidades, em especial para Luanda. Este fenómeno transformou Luanda numa cidade sobrelotada, com os *musseques* que nascem no centro e arredores da cidade constituindo mudanças na demografia e organização urbanística de urbanização que permitiram uma *modernização forçada e um enfraquecimento das ligações com o mundo rural*. (LEITE, 2013: 23)

Estes factores conduziram também à aproximação de culturas e tradições antes afastadas geograficamente. O facto de se terem mudado para Luanda pessoas de todo o tipo de etnias, vindo de diversos locais do país (com diferentes ancestralidades), fez com que a cidade se transformasse numa mestiçagem de culturas, sendo essa *mestiçagem* a trama que define aquilo a que chamaríamos de cultura angolana contemporânea.

Luanda especificamente, torna-se assim o cenário e da maioria das narrativas modernas que apresenta uma *mudança estética acentuada, de uma modernidade acertada pelo relógio dos grandes centros mundiais, e (...) após a independência, a uma intensa exaltação patriótica e natural apologia do novo poder*. (LARANJEIRA, 1995: 41)

Não deixa de ser interessante verificar que muitos dos escritores contemporâneos são fruto de uma *nação mestiça*, de ascendência europeia e origem urbana. Autores que distinguem-se pelo estilo, mas que têm em comum um legado oral, característico em cada uma das literaturas lusófonas. Refere-se que os conceitos de *literatura lusófono(a)/africano(a)* são usados apenas para facilidade de discurso, não se pretendendo

---

<sup>7</sup> Termo usado para definir o período da guerra da independência de Angola, no contexto dos estudos africanos; contrariamente à expressão “guerra colonial”, usada maioritariamente quando sob o ponto de vista ocidental da História.

uma generalização do particular nem ignorar as características culturais e literárias próprias de cada um dos cinco Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP).

Quanto ao chamado *legado oral*, este refere-se à forma como a língua é tratada na literatura. A sintaxe, os ritmos e formas que provêm da oralidade, são uma forma de diálogo com a tradição, oferecendo ao discurso narrativo algo de novo e surpreendente.

*A oralidade é, desse ponto de vista, o alicerce sobre o qual se construiu o edifício da cultura nacional angolana nos moldes como hoje se identifica.* (PADILHA, 2007:37)

Esta característica pouco tem a ver com uma maior capacidade de contar histórias, ou até mesmo com uma maior dificuldade em narrar acontecimentos sob a forma de escrita, por parte dos povos africanos. A predominância da oralidade nas literaturas africanas é resultado de condições históricas e sociais e não necessariamente resultado de uma ‘natureza africana’. Como refere Ana Mafalda Leite (2013):

*O facto de uma parte das sociedades africanas continuar a ser fundamentalmente camponesa e agrícola e manter as tradições orais como forma de preservação da sua bagagem cultural, não significa que o conto, a forma mais popular de transmissão de conhecimento e cultura, seja necessariamente a forma “natural” ou “essencial” de reconhecimento da africanidade literária.* (2013: 18)

Esta peculiaridade da literatura angolana não tem tanto a ver com uma imposição do domínio Português, como povo colonizador, mas sim com a apropriação da língua portuguesa, utilizando-a para a composição imagético-ficcional das manifestações da tradição oral. Ao contrário do que aconteceu no resto de África, colonização portuguesa *favoreceu a indigenização do colono e a aculturação do colonizado* (LEITE, 2013: 25), na literatura, onde o “roubo” e desconstrução da língua portuguesa por parte do colonizado é uma das formas de “africanizar” os conteúdos narrativos, num processo transformativo de apropriação que se revela fundamental para a literatura lusófona, permitindo-lhe ganhar características únicas são também um reflexo do processo de descolonização.

Esta *hibridez linguística* que nasce na oralidade, é o que distingue a literatura angolana das restantes literaturas africanas (em semelhança às outras cinco literaturas lusófonas) não só pelas diferenças culturais étnicas de base, *mas pelas diferenças linguístico-culturais que a colonização lhe(s) acrescentou.* (LEITE, 2013: 20)

A versatilidade de estilos e formas de narrar - no conto moderno angolano – faz com que cada autor tenha características próprias, intrínsecas ao seu trabalho, o que não implica que um fio condutor nas diferentes narrativas: o modo como os escritores se relacionam com a língua, numa apropriação que se distingue em dois tipos, tal como sugere Ana



Mafalda Leite (2013): o primeiro é a **oralização** da língua portuguesa, que resulta da utilização de termos orais (na escrita), transpondo a oralidade para a literatura, ao mesmo tempo que a caracteriza. E o segundo é a **hibridação** da língua, *através da recriação sintáctica e lexical e de recombinações linguísticas* (2013: 27), que resulta numa linguagem viva e assente na percepção sensorial.

A literatura moderna angolana, nomeadamente o conto de ficção, propõe recuperar os valores tradicionais, trazendo para a escrita características da oralidade e da identidade angolana. Esta busca pela *identidade* reflecte-se, não só no que diz respeito à forma e estilo, mas também no seu conteúdo temático.

Tal como Laura Padilha refere, as temáticas da literatura angolana moderna *tentam recompor o fio histórico que o colonialismo partira, sobretudo pela radicalização da expressão artística que nega qualquer possibilidade de pacto com a ordem* (PADILHA, 2007: 234). De um modo geral, são estes os principais temas da literatura angolana moderna: a **infância** e a **memória** (o reconhecimento do passado para a construção de um futuro); as **relações intergeracionais** (diálogos entre o *mais-velho* e o *kandengue*, o contraste entre o antigo e o moderno); o **passado** histórico (a Luta pela Libertação e a Guerra Civil) e suas consequências actuais; o **exílio** e a **dicotomia África/Europa**; o **quotidiano** das grandes cidades (em especial de Luanda, cidade-musa de muitos autores); o **insólito** e/ou fantástico (relatos assentes em crenças e mitos urbanos).

Estas temáticas, certamente abrangentes e dignas de uma outra e mais profunda investigação, são exemplo de que a literatura angolana moderna reconstruiu-se e despegou-se do seu legado colonial, construindo uma *identidade* angolana assente nesse característico ‘contar de estórias’, numa literatura que dialoga com as tradições e incorpora-as no seu corpo linguístico.

A escolha de um conto de Ondjaki como matéria da origem deste projecto, não teve uma motivação meramente emocional (como será posteriormente explicado), mas também foi também por uma questão de identificação, por reconhecer na escrita do autor essa *identidade* angolana, que pretendo conseguir transpor, em linguagem cinematográfica, para a curta-metragem *A Pedra*.

### 1.3 – ONDJAKI, O CONTADOR DE ESTÓRIAS

Ndalú de Almeida nasceu em Luanda, em 1977, e é reconhecido pelo pseudónimo de Ondjaki, *prosador e poeta, também escreve para cinema e teatro. (...) É membro da União dos Escritores Angolanos, membro honorário da Associação de Poetas Húngaros e membro fundador mas não permanente da Associação Protectora do Anonimato dos Gambuzinos.*<sup>8</sup>

A sua primeira obra publicada foi *Actu Sanguíneo* (poesia, 2000), seguindo-se *Momentos de Aqui* (contos, 2001) e o romance *Bom dia Camaradas* (2001). Desde então que Ondjaki transita entre os diferentes géneros literários: romance, poesia, contos, textos infantis e para teatro – mas é como contador de histórias que se destaca.

Quando questionado sobre o processo de escritas das diferentes formas, Ondjaki responde:

*São processos diferentes. A verdade é: o que comanda a minha a escrita são as histórias. Mesmo quando estou a escrever poemas, eu quero contar histórias. A diferença é que há histórias que se prestam mais ao poema e outras se prestam mais ao conto. Quando a história tem outros detalhes e outro tempo, ela passa a ser um romance. (2009)*<sup>9</sup>

As histórias de Ondjaki, independentemente do género em que são apresentadas, exploram um universo único, num estilo literário muitas vezes definido como realismo mágico, pela sua escrita sensorial e fortemente visual, onde o insólito e o fantástico/esotérico muitas vezes se apresenta como realidade. Sobre essa noção de realismo mágico, o autor comenta:

*A literatura é, de facto, o terreno onde é pacificamente aceite que o real e o fantástico se misturem. E eu acho que a literatura, para alguns de nós, também é isso – a dose certa entre o fantástico e o real. Aquilo que é para muitos o realismo mágico, para o García Marquez, para o Mia Couto, para alguns outros escritores, é, simplesmente, a vida. (...) A verdade é que no dia-a-dia, em países e sociedades como as nossas, em Angola, (...) o esotérico é uma realidade que convive com outra realidade. Falar de um feitiço, falar de uma presença que não sabemos bem se esteve ou não esteve, falar de alguns eventos ditos esotéricos, faz parte do quotidiano das pessoas, para as pessoas que aceitam esse esotérico dentro do seu quotidiano. (2014)*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup>Retirado do site oficial de Ondjaki [Online], Disponível em: <http://www.kazukuta.com/> [Consultado a 26.Dezembro.2015].

<sup>9</sup> Entrevista para Saraiva Conteúdo, por Ramon Mello [Online], Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/materias/post/10079> [Consultado a 26.Dezembro.2015].

<sup>10</sup> Entrevista para Rede Angola, por António Rodrigues [Online], Disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/sempre-prefiro-que-seja-ficcao-a-corrigir-a-vida/> [Consultado a 26.Dezembro.2015].

A presença do fantástico na sua obra não é tanto um desejo de explorar o fantástico, mas uma concretização da realidade onde cresceu - Ondjaki passou a sua infância em Luanda e reconhece na cidade, palco da maioria das suas histórias, a grande fonte de inspiração na sua obra.

*Sempre gostei de ouvir histórias e contar também. Acho que a partir dessa oralidade da história que cheguei à escrita, comecei a escrever contos. Luanda é uma cidade cheia de histórias. Acho que Luanda é de facto uma cidade de histórias, uma cidade onde normalmente a própria realidade escreve melhor que os escritores. E são os escritores que seguem a realidade tentando entender um pouco de como poderão trazer essa realidade às histórias. É uma cidade de ficção, uma cidade de fantasia. (2009)<sup>11</sup>*

Ondjaki re-contextualiza as narrativas de uma Luanda moderna, numa linguagem própria caracterizada pela presença da oralidade, onde se destacam as temáticas da infância e da memória, do quotidiano dos bairros periféricos de Luanda, das relações entre os mais velhos e os mais novos, mas onde o discurso político apenas existe como contextual. É aí que a obra de Ondjaki, que *bebe* directamente das correntes literárias pós-coloniais dos anos 60 e 70, se diferencia das mesmas: na escrita de Ondjaki não existe um discurso político activo, sendo a situação política do país apenas um contexto no qual se pode ou não enquadrar a narrativa. Ao não centrar as suas narrativas nas temáticas da guerra, Ondjaki foca-se antes noutros aspectos da sociedade luandense.

*O povo angolano sofreu muito por várias razões – a guerra e outras privações -, mas nunca perdeu essa capacidade de sonhar. Isso que é interessante num povo: sempre capaz de sorrir no meio da desgraça, sempre capaz de sobrepor o riso aos aspectos menos positivos. Isso é incrível, influencia aos escritores. E pessoalmente, não posso falar pelos outros, a minha tendência é escrever sobre coisas positivas. Posso me referir a alguns aspectos "menos bons", mas a minha tendência é dar relevo aos aspectos positivos da sociedade angolana. (Ondjaki, 2009)<sup>12</sup>*

Uma vez que este projecto assente sobre o estudo de narrativas breves, destaca-se que os contos de Ondjaki são representativos da sua estética literária: sensorial e intertextual, rica liricamente, onde a língua portuguesa (do colonizador) e as línguas e expressões nacionais (tradição cultural) convivem numa mesma linha, como se de o mesmo idioma se tratasse.

Cumprindo as noções de unidade e efeito, os contos de Ondjaki são muitas vezes meras observações líricas de cenas, que poderão ser ou não narradas na primeira pessoa. O estilo literário aproxima-se do Luandino de Vieira, com a criação de novas palavras, o uso

<sup>11</sup> Entrevista para Saraiva Conteúdo, por Ramon Mello [Online], Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/materias/post/10079> [Consultado a 26.Dezembro.2015].

<sup>12</sup>Ibidem

de sinestesia como figura de estilo, e onde as narrativas têm sempre uma relação indissociável com a realidade histórico-social em que estão ambientadas.

Ondjaki revela muitas vezes a sua faceta de ouvinte ou leitor, mencionando frequentemente nas suas obras outros escritores e músicos e artistas. Essa intertextualidade fornece ao leitor uma maior noção de familiaridade, de proximidade à (não) realidade retratada na história.

Autor com um estilo próprio e consensual em toda a sua obra, aos 38 anos Ondjaki é reconhecido como uma relevante referência da literatura de expressão angolana. A sua obra está traduzida para francês, espanhol, alemão, sueco, chinês, swahili e polaco.

Vencedor de vários prémios em Angola, Portugal e Brasil, destaca-se o Prémio José Saramago em 2013, pela obra *Os Transparentes* (romance, 2012).

## 2. DA LINGUAGEM ESCRITA PARA O AUDIOVISUAL

A relação entre o cinema e a literatura surge no início do século XX, a partir do momento em que o cinema de ficção se afirma como um *meio* de entretenimento para contar histórias. Desde então que obras literárias são objectos e fontes de inspiração - quer seja por motivos comerciais (adaptar um livro que foi sucesso de vendas na esperança de obter esse mesmo resultado com a obra cinematográfica), ou por real respeito à obra literária que se adapta - prática que se propagou até aos dias de hoje.

Quer os contos tradicionais, quer os contos modernos, foram e continuam a ser uma das principais fontes de inspiração na criação de argumentos de longas-metragens de ficção. Lembremos praticamente todo o espólio de *clássicos* do estúdio Walt Disney<sup>13</sup>, a longa-metragem de D.W.Griffith – *The Avenging Conscience: or Thou Shalt Not Kill* (1914)<sup>14</sup>, ou obras como *The Fly* (Kurt Neumann, 1958), *The Dead* (John Huston, 1987), *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *The Curious Case of Benjamin Button* (David Fincher, 2009), *The Secret Life of Walter Mitty* (Ben Stiller, 2013) e *De rouille et d'os* (Jacques Audiard, 2014)<sup>15</sup>, como alguns exemplos de como a adaptação cinematográfica de contos literários aconteceu ao longo da história do cinema.

Sendo, o cinema e a literatura, distintos pelos seus meios de produção, é então mais importante compreender o que permite a adaptação literárias, o que existe de igual e não de diferente entre os dois meios. A resposta é que ambos pretendem *contar uma história*, isto é, existe uma estrutura narrativa que é possível representar num meio e outro. Assim, a possibilidade de adaptar uma obra literária para cinema ocorre porque a estrutura narrativa é independente do meio em que esta é apresentada e existem recursos cinematográficos que permitem que os elementos gerais da estrutura narrativa (**tempo, espaço, acção, narrador e personagens**) possam ser transpostos de um livro para um filme.

---

<sup>13</sup> Os estúdios de Walt Disney produziram diversas longas-metragens de animação como adaptações de contos clássicos - *A Pequena Sereia* de Hans Christian Andersen, *A Branca de Neve* dos irmãos Grimm, *A Bela Adormecida* e *Cinderela* de Charles Perrault, entre outros.

<sup>14</sup> Filme baseado no conto *The Tell-Tale Heart* (1843) e no poema *Annabel Lee* (1849), ambos de Edgar Allan Poe.

<sup>15</sup> Os filmes referidos são adaptações cinematográficas dos contos *The Fly* (George Langelaan, 1957), *We Can Remember It for You Wholesale* (Philip K. Dick, 1966), *The Dead* (James Joyce, 1914), *The Curious Case of Benjamin Button* (F.Scott Fitzgerald, 1922), *The Secret Life of Walter Mitty* (James Thurber, 1942), *Rust and bone* (Craig Davidson, 2005) respectivamente.

Para entender este processo de adaptação ou transposição é necessário, antes de tudo, entender as diferenças entre os dois meios - cinema e literatura - no que diz respeito a esses elementos da estrutura narrativa.

George Bluestone (2003) responde no capítulo ‘The Two Ways of Seeing’: *between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media* (2003: 1). O que o autor refere é que a imagem produzida através da visualização de um filme, e a imagem produzida através da leitura são diferentes, tornando o cinema e a literatura meios de produção narrativa distintos, pois utilizam ferramentas de execução diferentes. Enquanto num livro ‘a história’ é contada através de *palavras*, num filme a mesma é apresentada através de *som e imagens*.

Se num livro conseguimos ter uma descrição detalhada de um determinado período de **tempo** (passado ou futuro), num filme é necessário *representar* esse tempo com elementos que identifiquem essas características. Quer seja através da direcção artística, guarda-roupa, ou até mesmo do tratamento fotográfico do filme. Não é por isso impossível adaptar cinematograficamente uma obra que seja passada na idade média ou na época dos Descobrimentos, pois há ferramentas que permitem representar esse tempo. Mas mais do que a questão do tempo como elemento que define o período histórico, é a questão da *passagem de tempo*.

Independentemente do meio em que são apresentadas, as narrativas de ficção vivem das relações de causa e efeito, do elemento de *causalidade* que liga os eventos, apresentando-os numa linha temporal. É por isso necessário que a **representação do tempo** seja clara. E se na literatura existe a especificação de um tempo verbal (presente, passado ou futuro), no cinema apenas existe apenas um tempo – o presente [*and*] *from this follows almost everything else one can say about time in both media*. (BLUESTONE, 2003: 48)

Este tempo presente refere-se ao ‘tempo real’ do filme, ao momento em que este acontece, isto é, que é reproduzido para um público.

Aquando da transposição de uma obra literária para cinema, é necessário que a *acção* (história) fique circunscrita neste ‘tempo real’, enquanto a literatura permite uma descrição minuciosa de uma acção que pode decorrer ao longo de muitos dias, sem que sejam necessárias muitas páginas.

Por exemplo, a frase ‘o Verão passou e eles deixaram de se ver com tanta frequência’ é difícil de representar em uma única cena de um filme, pois são precisas várias cenas que mostrem o fim do Verão, as personagens a seguirem as suas vidas, e a encontrarem-se com menos frequência.

O que em texto literário fica explícito e narrado numa frase (lida provavelmente em menos de dez segundos), nem sempre pode ser representado cinematograficamente num tempo que corresponda à acção real. Mas essa não é uma ‘dificuldade’ do meio, pois embora o cinema não disponha do mesmo tipo de manipulação temporal utilizada na literatura (conjugação verbal), tem ferramentas próprias que permitem representar o tempo de modo igualmente complexo e eficaz.

Não existe uma tabela de equivalências da transposição dos elementos narrativos de um meio para o outro, mas há diversas opções que um realizador pode tomar se quiser acentuar a passagem de tempo de uma narrativa, ou de um determinado momento da narrativa. Quer seja através da *edição*, de elementos artísticos como *décors* e guarda-roupa, ou de características próprias da realização<sup>16</sup>.

Por esses motivos, por ser possível transpor as diversas formas de tempo para o cinema, considera-se que o elemento narrativo de mais ‘complexa’ transposição, do meio literário para o meio cinematográfico, é o **narrador**.

Enquanto na literatura há sempre um narrador, alguém que fornece acesso aos pensamentos e emoções dos personagens, no cinema isso não existe. O que há é a apresentação dos factos e a reacção dos personagens aos mesmos. Um filme *can show us characters thinking, feeling, and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings* (BLUESTONE, 2003: 48). No cinema, o espectador tem acesso aos pensamentos e emoções dos personagens, pela forma como a câmara os apresenta a reagir. O enquadramento do plano e do personagem no mesmo, a proximidade da câmara, o que está

---

<sup>16</sup> O recurso da *elipse* temporal, por exemplo, permite suprimir todo o tempo que não é relevante para a história. Não é necessário mostrar todo o percurso que um personagem faz desde o momento em que sai de casa até chegar ao trabalho. Basta o espectador vê-lo sair de casa e de seguida chegar ao trabalho. Para o espectador o tempo é contínuo, que os acontecimentos são mostrados numa ordem cronológica, que deixa implícita todos os momentos supérfluos da acção, sem os mostrar visualmente.

A passagem de tempo também pode ser definida pelo ritmo do encadeamento de planos das cenas. Um evento editado num ritmo acelerado (com muitos cortes por segundo) dá uma maior sensação de passagem de tempo ao espectador do que uma sequência do mesmo evento com planos de longa duração.

E é possível representar passado e futuro num filme, utilizando recursos como o *flashback* e *flashforward*, que podem ser identificados quer seja através do tratamento fotográfico da imagem ou da alteração de elementos artísticos que os diferenciem do tempo presente.

em foco no plano, muitos são os elementos cinematográficos que podem ajudar a definir a caracterização de um personagem. O que faz com que, em última análise, o narrador seja o realizador do filme, pois foi ele que fez a *découpage* dos diferentes planos.

E embora a eliminação do narrador como elemento narrativo de um filme seja frequente, há sempre a possibilidade de transpor o *narrador* de um livro para o um filme através do recurso a *voz off* (ainda que este recurso não seja apenas equivalente à narração literária).

Quanto aos restantes elementos narrativos referidos – **espaço, acção e personagens** – estes poderão ser considerados de mais ‘fácil’ adaptação cinematográfica, uma vez que beneficiam da literatura, no sentido em que ‘o livro’ dá acesso a informação que poderá ser útil para diferentes aspectos da adaptação cinematográfica. As descrições dos espaços serão relevantes para a direcção artística, a caracterização física e psicológica dos personagens serão importantes para a área de guarda-roupa e para os actores, assim como a intensidade e relevância dos acontecimentos poderão influenciar a *découpage* do filme, etc.

Assume-se que estes elementos acabam por facilitar a adaptação cinematográfica, tornando-a mais próxima da obra literária que a originou.

Mas é esta proximidade à obra literária que acaba por ser o principal factor de avaliação da qualidade de uma obra literária. Uma vez que o meio cinematográfico permite a transposição dos elementos narrativos, grande parte dos estudos assume que uma adaptação cinematográfica (para ser bem sucedida) tenha de ser uma representação ‘realista’ da obra literária, idêntica à mesma em todos os seus aspectos.

A chamada *questão de fidelidade*, factor que parece definir a ‘qualidade’ de uma adaptação cinematográfica, torna-se assim a grande questão nos estudos da adaptação.

## 2.1 – ADAPTAÇÃO E A QUESTÃO DE FIDELIDADE

Os estudos estruturalistas da literatura que tiveram como pioneiros Roland Barthes (1975) e Tzvetan Todorov (1988, 2012), abordam a literatura como um sistema composto por vários elementos (estruturais) que se relacionam entre si, e supõem que é através da análise dessa relação que se obtém o ‘significado’ da narrativa. É uma abordagem focada nos componentes estruturais da narrativa e não no conteúdo literário desses elementos. Por exemplo, de acordo com a corrente estruturalista as narrativas de *Romeo + Juliet* (Baz Luhrmann, 1996) e *West Side Story* (Robert Wise e Jerome Robbins, 1961) produzem o



mesmo significado, isto é, são a mesma história: amor impossível entre dois jovens que pertencem a grupos opostos e que conclui com a morte dos dois protagonistas. Porém, é correcto afirmar que as narrativas de ambos os filmes são distintas, embora ambos sejam adaptações cinematográficas da mesma obra literária.

É por este motivo que se consideraram os estudos estruturalistas sobre adaptação literária, fomentados por George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (2004), desactualizados perante a realidade cinematográfica. Ao focarem-se unicamente no componente narrativo (comum a ambos meios), e nos modos como estes são *transpostos* para cinema, os estudos estruturalistas restringem-se a uma análise comparativa entre literatura e cinema, tendo apenas em conta os componentes narrativos da obra literária e descartando os elementos técnicos e artísticos do meio cinematográfico.

Recorre-se às impressões de Aumont (2004) que defende que as narrativas cinematográficas distanciam-se das literárias, uma vez que este novo meio – o cinema – é mais complexo e requer uma mais profunda compreensão. Enquanto o texto narrativo é apenas formado por palavras (pela escrita), o cinema, compreende imagens, palavras (diálogo), texto (escrito), ruídos e música, o que torna a narrativa filmica muito mais complexa que a literária. (AUMONT, 2004).

Esta diferença entre meios não subentende uma sobreposição de um meio a outro. Um filme, ainda que seja uma adaptação de uma obra literária, é sempre um produto independente, que não deriva apenas da literatura mas de outras artes – fotografia, arquitectura, pintura, performance, etc. – e que deverá ser avaliado pelas suas características cinematográficas, e não pelo valor da obra ‘original’ que a inspirou.

Como Stam (2005) refere, perpetua-se a noção errada de que o cinema é de algum modo inferior à literatura, (talvez por ser uma arte posterior historicamente e por ser vital para a adaptação que primeiro exista a obra literária) partindo-se sempre do princípio que o texto literário é ‘melhor’ do que o filme. Há uma insistência em discutir a ‘qualidade’ de uma adaptação, mais do que entender o que a causou, qual a sua relevância no meio cinematográfico. E essa ‘qualidade’ parece ser directamente proporcional ao quão *fiel* a obra cinematográfica é, ou não, à obra literária que a inspirou. Ou seja, não é tanto o modo como os elementos narrativos são adaptados para cinema que importa na análise da obra cinematográfica, mas sim se estes correspondem *fielmente* à obra literária.

Segundo os estudos estruturalistas a ‘qualidade’ da adaptação depende única e

exclusivamente da *fidelidade* para com a obra literária. A questão da fidelidade é que mais uma vez se coloca a obra literária acima da cinematográfica. Quando se diz que um filme não é fiel ao livro, o que na verdade queremos dizer é que o filme não correspondeu às expectativas que o livro criou em nós.

Esta noção de fidelidade acaba no fundo por ser subjectiva porque apenas pode ser concretizada se o espectador tiver conhecimento de ambas obras, isto é, não se pode considerar que uma adaptação cinematográfica não foi fiel à obra literária, se não houver um conhecimento dessa obra literária. E sendo o cinema e a literatura meios independentes, em que as obras têm autores distintos (escritor/realizador), a questão de fidelidade torna-se um impasse. Porque embora a percepção como leitor e como espectador seja diferente, o público (de um modo geral) vê o filme com a expectativa de ver a história que leu no livro, de ver o ‘filme que imaginou’ quando leu o livro. E um filme não é ‘o livro em imagens’, é a recriação da história sob o ponto de vista do realizador.

Quando uma história é adaptada para cinema, ela passa a ser outra e de certo modo deveríamos *see filmic adaptations as ‘mutations’ that help their source novel ‘survive’* (STAM, 2005: 3). Ao adaptar uma obra literária, o realizador pretende criar a sua própria obra, criar uma nova história, independente.

Sob o prisma cinematográfico, o que é importante para o realizador não é ser fiel à obra literária de forma pura, não é apenas mostrar o que o livro conta. O que se quer manter não é tanto uma fidelidade, mas a *essência* da história. O importante não é ser fiel a todo e qualquer detalhe de enredo, tempo ou personagem, mas sim manter o *espírito* da história que se quer contar. Esse espírito ou essência é que tem de ser equivalente, tanto na obra literária, como na cinematográfica, ainda que estas tenham diferenças formais na sua concepção.

Conclui-se assim que a adaptação cinematográfica de uma obra literária pode ser realizada de diversos modos. Geoffrey Wagner (1975) distinguiu três **tipos de adaptação**: *transposição*, quando há o mínimo de alterações da narrativa literária para a cinematográfica; *comentário*, quando existem alterações que causam a diferenciação de alguns aspectos da narrativa; *analogia*, quando existe um afastamento da narrativa original, com o objectivo claro de criar outra obra de arte.

Embora esta categorização de Wagner seja o modo mais simples de diferenciar os diferentes tipos de adaptação, recorre-se ao estudo de Thomas Leitch (2007), mais recente

e que considero ser mais abrangente, no qual o autor refere dez **estratégias de transposição da narrativa literária** para a cinematográfica. Estas são:

1) *literalização*, quando a narrativa cinematográfica é “colada” à literária, sem qualquer tipo de alteração significativa;

2) *ajustamento*, quando são feitos ‘ajustes’ à narrativa de modo a torná-la mais concordante com o meio cinematográfico. Estes ajustes podem ser feitos através da *compressão* (exclusão de momentos da narrativa), *expansão* (acréscimo de elementos narrativos), *correção* (alteração de características narrativas na transposição para o meio cinematográfico), e *updating* (reformular as características narrativas de modo a que sejam característica de um novo meio ou época);

3) *imitação neoclássica*, referente à transposição de narrativas clássicas para cinema, em que o período histórico é alterado, sem que se alterem as características e intenções narrativas;

4) *revisão*, quando o pressuposto é alterar o espírito da obra original, numa nova abordagem;

5) *colonização*, termo claramente pejorativo que se refere à apropriação de narrativas de culturas distintas, por parte dos cineastas de Hollywood, ou o caso limite da indústria pornográfica, que insiste em recuperar títulos conhecidos, transformando-os de forma a publicitar material de conteúdo ainda mais sexual;

6) *desconstrução*, quando as narrativas cinematográficas assentam sobre narrativas literárias cujas temáticas assentam na produção de texto literário, seja para que formato for, existe portanto uma componente *meta* na narrativa cinematográfica;

7) *analogia*, quando é feita a introdução de símbolos que remetem para uma obra literária, ainda que a obra cinematográfica não tenha muito em comum com a mesma, é o suficiente para que se crie uma co-relação as duas;

8) *paródia*, quando o objectivo é criar uma narrativa cinematográfica que se distingue da sua original (literária) por ser uma crítica à mesma, uma desconstrução formal e de género;

9) *imitações secundárias, terciárias e quaternárias*, adaptações que se afastam bastante da obra original, sem nunca deixarem de a invocar e de enaltecer o seu valor;

10) *alusão*, relativa à presença de referências de textos anteriores, o que se pode verificar em qualquer obra cinematográfica, pois esta vive da intertextualidade dos

diferentes meios narrativos. (cf. Leitch, 2007)

*Although these ten strategies might seem to form a logical progression from faithful adaptation to allusion, they are embarrassingly fluid* (LEITCH, 2007; 123). Esta fluidez entre as diferentes estratégias, por sua vez, não permite uma categorização e classificação estanque das obras que são adaptações cinematográficas de textos literários, uma vez que uma mesma obra pode usar uma ou mais destas estratégias.

Concorda-se porém que esta é uma forma de analisar a *fidelidade* de uma adaptação, apenas referente à proximidade do texto cinematográfico ao texto literário, e se esta é mais ou menos equivalente à obra literária.

Destaca-se, em tom de conclusão deste subcapítulo, que como é referido por Robert Stam *novels, films, and adaptations take their place alongside one another as relative co-equal neighbors or collaborators rather than as father and son or master and slave* (STAM, 2005: 12). Assim, a questão de fidelidade, e consequente qualidade de um filme não está assente na sua maior proximidade à obra literária que o originou. A qualidade da obra cinematográfica distingue-se da literária e mais, é independente da qualidade da mesma. É possível fazer-se um bom filme que tenha na sua origem uma obra literária medíocre, do mesmo modo que a adaptação de uma obra literária considerada de qualidade pode resultar num mau filme, como pode ainda acontecer ambas as obras, serem exímias nos seus meios e mereçam igual destaque, e que se equiparem apenas por serem diferentes abordagens a uma mesma narrativa.

## 2.2 – ADAPTAÇÃO DE CONTOS ANGOLANOS

Apesar da exaustiva pesquisa, percebeu-se que a adaptação de narrativas breves de origem africanas não é um comum objecto de estudo no âmbito dos estudos cinematográficos e literários, e que este tipo de estudos sobre as narrativas africanas assenta comumente no estudo entre a relação da oralidade e escrita, e não tanto na relação destas duas com o cinema. Porém, a adaptação de narrativas orais e escritas é parte do cinema africano desde o momento em que este apareceu. A importância da literatura como forma de expressão de identidade e como um dos pilares da cultura africana (na sua dimensão oral principalmente) sempre foi algo de que os cineastas africanos estiveram cientes.

É claro que, tal como acontece na literatura, o cinema como forma de expressão artística relevou-se em África num momento muito mais tardio em relação ao panorama euro-americano. No caso de Angola, especificamente, as primeiras experiências cinematográficas surgem no fim da década de 60, com uma série de pequenos documentários realizados pelo Departamento de Informação e Propaganda do MPLA, e que consistiam em pequenos documentários sobre as actividades anti-coloniais.

Destaca-se a cineasta Sarah Maldoror, considerada uma das mães do cinema africano, que fez parte da história do cinema angolano, ao abraçar a luta pela independência do país. Maldoror realizou os dois filmes que são pioneiros do cinema de ficção angolano – a curta-metragem *Monangabee* (1971) e a longa-metragem *Sambizanga* (1972), inspirados no conto *O fato completo de Lucas Matesso* e no romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, ambos do escritor José Luandino Vieira.

É curioso, no contexto deste projecto, que dois dos mais importantes projectos cinematográficos que marcam o início do cinema angolano na sua expressão própria e independente, tenham na sua origem textos literários, ainda que as obras cinematográficas sejam de carácter documental e não de ficção. E esta tendência manteve-se.

O cinema angolano, que tem o seu arranque oficial em 1975/76, após a independência do país, foi essencialmente composto (da sua origem e até aos anos 80) por narrativas de carácter documental, social e político.

Na verdade, apenas em 1982 é realizado o primeiro filme de ficção do cinema angolano: *Nelisita* de Ruy Duarte de Carvalho, que se inspira em histórias da tradição oral. E quando aparentemente o cinema de ficção começava a ganhar espaço, as dificuldades socioeconómicas reflectiram-se nos organismos acima referidos e as infra-estruturas que permitiam a produção cinematográfica nacional degradaram-se, o que num período de guerra civil se traduziu numa drástica diminuição da produção cinematográfica, até à sua quase total extinção.

Não há, deste modo, no âmbito do cinema angolano, uma amostra significativa de obras cinematográficas que sejam adaptações de contos literários. Acredita-se, porém, que este panorama se altere aos poucos, acompanhando a tendência internacional para o reconhecimento de obras literárias angolanas. Com a criação do Instituto Angolano de Cinema, Audiovisuais e Multimédia (IACAM) em 2003 é traçado um plano para a recuperação, restauro e conservação do acervo fílmico de Angola, bem como são fixadas

verbas estatais destinadas à produção cinematográfica. Desde então que se verifica um novo interesse na arte cinematográfica, e surge uma nova geração de realizadores, argumentistas e produtores.

Dada à relação histórica e política entre Angola e Portugal, não é estranho verificar que a maioria dos projectos cinematográficos produzidos em Angola nos últimos cinco anos, tiveram apoio à produção, ou funcionaram em regime de co-produção com instituições portuguesas. Quer seja através da existência de programas públicos de apoio à co-produção cinematográfica com países de língua portuguesa (ICA), quer pelo regime de co-produção entre produtoras independentes.

Estas medidas fomentam não só a produção cinematográfica em Angola, como a exploração literária de narrativas angolanas que se adequam à transposição para cinema. Como é o caso em *Avó dezanove e o segredo do soviético*, um dos projectos vencedores do concurso do ICA para Apoio à Co-produção com Países de Língua Portuguesa (2015), e que é uma adaptação do romance homónimo de Ondjaki.

É satisfatório reconhecer, nos últimos cinco anos, um interesse crescente da produção cinematográfica angolana e do reconhecimento internacional da mesma. Dá-se como exemplos mais relevantes os filmes *Na Cidade Vazia* (Maria João Ganga, 2004), *O Herói* (Zézé Gamboa, 2004), *Oxalá cresçam pitangas* (Ondjaki e Kiluanje Liberdade, 2006), *I Love Kuduro* (Mário Patrocínio, 2013), *N'Ginga – A Rainha de Angola* (Sérgio Graciano, 2014) e *O Grande Kilapy* (Zézé Gamboa, 2014).

Espera-se que este tipo de projectos, quer sejam produções estritamente nacionais, ou no âmbito de co-produções com países estrangeiros, seja cada vez mais frequente, e que se continue a criar um espólio cinematográfico angolano relevante no meio cinematográfico africano e internacional.

## PARTE II

### 3. ADAPTAÇÃO DO CONTO 'A LIBÉLULA' DE ONDJAKI

*A Libélula* é o conto que inicia o livro *E se amanhã o medo?* (ONDJAKI, 2005), e abre com a indicação *são palavras para o Dr. Carvalho*, referindo-se ao Dr. Alfredo Rodrigues de Sousa Carvalho, pai da autora deste projecto. Existe assim, uma relação emocional da autora com o conto, motivo que levou à escolha do mesmo como obra base deste projecto.

O conto narra a história do encontro entre dois estranhos: **uma mulher, que se aproxima inesperadamente da casa de um médico, pedindo-lhe água**. Os dois têm um diálogo desencontrado, na presença de uma libélula, o insecto que dá título ao conto.

Ao mesmo tempo que seguimos o movimento da libélula, acompanhamos o desenrolar da conversa entre dois desconhecidos, que se torna cada vez mais íntima. Eventualmente o médico conta a história de um incidente que aconteceu durante o período de guerra, quando ele era médico num hospital de campanha. O médico conta, com leveza, como salvou a vida a um jovem soldado que tinha um explosivo por explodir alojado na perna, e que em troca o soldado lhe ofereceu uma pedra que tinha na bota – *'Agora já sei porquê que a pedra anda a me incomodar há dois dias. Toma lá, doutor, só para não esquecermos dessa nossa conversa de hoje. Você fica com a pedra, eu fico com a cicatriz.'* (ONDJAKI, 2005: 21)

O médico conta à mulher que o explosivo não explodiu, e o jovem não morreu, o que é um desfecho surpreendente face à gravidade da situação. A conversa entre as duas personagens conclui-se com a mesma casualidade com que iniciou e a mulher segue o seu caminho, afastando-se da casa do médico.

Uma história sobre um encontro breve, em que se aborda temática da guerra e da memória, e de como as cicatrizes da guerra marcam até aqueles que nunca as tiveram na pele, como é o caso do médico. Porém, o tema da guerra é abordado com leveza e distanciamento. Ao colocar a acção da guerra no tempo passado e através das descrições sensoriais do cenário e da acção presentes, e dos diálogos descontraídos, mas carregados de subtexto, Ondjaki leva o leitor a seguir a história com calma, sem ansiedade, ainda que com a carga emocional suficiente para que haja um impacto na leitura. Esse impacto é conseguido através do contraste entre a postura *calma* do médico que relata, à mulher, um evento *tenso* e inesperado. É esta dualidade de emoções, bem como a conclusão insólita da

história, que torna o conto tão interessante.

Para o caso específico deste projecto, o impacto do conto está também relacionado com a veracidade do incidente que é narrado. Ter contacto com o verdadeiro Dr. Carvalho, o médico a quem o conto foi dedicado, apresentou a oportunidade de poder confirmar até que ponto aquela história - de um médico que consegue salvar um soldado que tem um explosivo por rebentar, alojado na perna – era verídica, tal como o momento mais marcante do conto, quando o jovem soldado pede ao médico que este o deixe morrer (uma vez que tentar operá-lo significa arriscar a sua própria vida), e o médico responde '*já te deixo morrer, deixa-me só salvar-te primeiro*' (ONDJAKI, 2005, p. 21). Estes são os aspectos verídicos da história e muito provavelmente os pormenores que fizeram com que esse incidente chegasse a Ondjaki, que posteriormente escreveu o conto baseado neles.

O conto de Ondjaki não é uma descrição do incidente real (que decorreu no início dos anos 2000, na Clínica Privada de Alvalade em Luanda), mas antes uma nova e diferente narrativa, que incorpora esses elementos da realidade. Tal como é característico da literatura angolana, o conto de Ondjaki tem a sua origem na oralidade, numa história que o autor ouviu algures, e que o inspirou a construir uma nova história.

Apesar da escolha do conto ter sido mais emocional do que racional (pois haverão com certeza outros contos de Ondjaki igualmente interessantes de usar como base para um projecto cinematográfico), sempre foi consciente de que a curta-metragem *A Pedra* seria uma adaptação do conto de Ondjaki e não uma tentativa de recriar os acontecimentos reais e quem os protagonizou. Separar os eventos reais que inspiraram o conto, da história que este nos apresenta, era essencial. Principalmente no que diz respeito à personagem do médico, que nunca seria uma representação do verdadeiro Dr. Carvalho, mas antes uma transposição da personagem criada por Ondjaki.

Adaptar o conto *A Libélula* para uma curta-metragem e apresentá-la como projecto final de mestrado sempre foi um objectivo e realça-se que é a primeira vez, neste mestrado, que uma curta-metragem é apresentada como projecto final. Como tal, seguiu-se todos os passos para a construção de um projecto cinematográfico de qualidade e cujo resultado fosse significativo na obtenção do grau de mestre do corrente mestrado.

O processo de adaptação do conto *A Libélula* foi feito de forma estruturada e organizada, seguindo as diferentes fases de um projecto cinematográfico. Estas fases são muitas vezes enumeradas por diversos autores como Eve Light Honthaner (2010), Michael



Rabiger (2003) e Maureen A. Ryan (2010), e embora hajam algumas variações (há quem considere apenas três ou quatro fases), neste projecto assumiu-se que seriam cinco as etapas de produção de um filme de ficção, seja ele de curta ou longa duração: 1) Desenvolvimento, 2) Pré-Produção, 3) Produção, 4) Pós-produção e 5) Distribuição.

A fase de **desenvolvimento** consiste, essencialmente, no desenvolvimento e escrita do guião e em garantir o financiamento do filme.

Pretendeu-se fazer uma adaptação tendo como base duas das estratégias de Leitch (2007), *literalização* e *ajustamento*. O objectivo era transpor da forma mais fiel possível a narrativa do conto, alterando os aspectos necessários para que essa transposição reflecta a interpretação da realizadora, numa nova abordagem à história.

Na escrita do guião, o primeiro passo foi a elaboração de um esboço geral da narrativa, de como é que a história se desenvolve ao longo de três actos. Sendo que no primeiro acto apresentamos os personagens – médico e rapariga - e o seu encontro, no segundo acto as personagens partilham um momento mais intimista e o médico conta a história da pedra e no terceiro acto o encontro chega ao fim e as personagens continuam os seus caminhos distintos.

Apesar de esta ser uma fase criativa, por saber à partida que o guião seria inevitavelmente produzido, algumas questões de produção foram tidas em conta durante a escrita do guião: ter um número reduzido de *décors*, cenas e personagens, de forma a ser possível gravar todo o material necessário num curto período de rodagem.

Porém, as características narrativas do conto, nomeadamente a questão de tempo, beneficiaram a escrita do guião, no sentido em que não existe uma diferença substancial entre o tempo literário e o tempo cinematográfico. Em *A Libélula*, o tempo, no seu sentido lato, coincide com o pretendido para o filme - o conto narra uma conversa breve, que muito possivelmente decorre em menos de dez minutos. Não havia portanto nenhum tipo de obrigatoriedade em excluir momentos narrativos do conto, pois seria exequível produzir uma curta-metragem com no máximo quinze minutos de duração.

Mas mais importante do que o tempo real (a duração da conversa), é a noção de tempo sensorial que está muito presente nas descrições de Ondjaki. Mostrar que o tempo passa devagar, numa sensação de tempo mais lenta, mais tropical e rural e não tão frenética e urbana, não seria tanto pelo guião, mas antes através de recursos cinematográficos. No entanto, saber a duração da narrativa - uma conversa curta entre duas personagens - definiu

a extensão do guião, na medida em que este nunca poderia ser demasiado longo, arriscando perder o efeito de unidade e de causa, característico do conto e que pretendia transpor para a curta-metragem.

Durante a escrita do guião, e tendo em consideração tudo o que foi mencionado, o principal desafio e interesse era transpor as personagens da história de forma digna, mantendo a sua *essência*. No conto de Ondjaki estas são caracterizadas não só pelas suas descrições físicas e de acção, mas por aquilo que dizem, pelo conteúdo e compasso da conversa que trocam entre si. É o subtexto da conversa entre a mulher e o médico, que as personagens são reveladas, expondo o que realmente pensam e querem dizer, sem nunca o fazerem. Mas nunca se pretendeu fazer uma transposição de diálogos de um meio para o outro, o objectivo sempre foi reconstruir uma nova conversa: recriar a conversa do conto apresentando-a com uma nova abordagem.

Quanto aos personagens, uma das opções tomadas foi a de mudar a personagem da mulher, substituindo-a por uma rapariga com vinte e poucos anos. Essa mudança na personagem, permitiu recriar o conto sob uma nova perspectiva, a de alguém que não viveu a experienciou a guerra de forma mais próxima. Pretendia também marcar de algum modo que o filme se destina também a um público mais jovem e por isso fez todo o sentido tem uma personagem que fosse de algum modo o reflexo desse público. Uma rapariga urbana, curiosa e impertinente.

Com a inclusão da cena de *flashback* criou-se a oportunidade de introduzir novos personagens, inexistentes no conto: o enfermeiro, o anestesista e o próprio jovem que tem o explosivo na perna. E embora sejam secundarias, foram tratadas da mesma forma que os protagonistas (médico e rapariga), apresentados e definidos pela mesma estética de diálogos desencontrados e carregados de subtexto.

*While novelist's choices are relatively unconstrained by considerations of budget – all the writer needs is time, talent, paper, and pen – films are from the outset immersed in technology and commerce* (STAM, 2005). Escrever uma obra literária, bem como um guião para cinema (ou sua adaptação), não tem contingências materiais e financeira, não de forma relevante. Por isso considero que concluir o guião de *A Pedra* foi a etapa mais acessível de todo este projecto, em que o único impedimento que poderia existir era a insatisfação pessoal como autor. Era crucial ter a certeza que os diálogos eram incisivos e reveladores o suficiente, sem nunca o aparentarem ser. Todas as outras características do

conto como a presença de estímulos sensoriais e de um imaginário imagético próximo da realidade Angola seriam conseguidas através do processo de realização, pois é com a câmara que escolhemos o que queremos apresentar e é na edição que o filme é realmente concebido na sua totalidade.

Para além da conclusão do guião, era importante que na fase de desenvolvimento ficasse estabelecido o orçamento do projecto e que tipo de financiamento é que este teria.

Desde início que se decidiu que a “A Pedra” seria um projecto *low-budget* e de produção e financiamento pessoal. Opções como o *crowdfunding*, pedidos de financiamento público, e patrocínios privados, foram inicialmente consideradas, mas por questões de *agenda*, e gestão de tempo, descartadas. Foi feito um investimento pessoal e o *budget* da curta-metragem foi estipulado: dois mil euros. Com este valor em mente e com a consciência de que o cliché ‘tempo é dinheiro’ é uma realidade no meio cinematográfico, era essencial que a equipa tivesse as competências necessárias para executar o projecto com profissionalismo e de forma mais próxima à realidade do meio cinematográfico.

Pretendia-se que fosse uma equipa pequena, com o mínimo número possível de participantes, uma vez que este é um projecto pessoal, e era importante que não houvesse demasiadas funções ocupadas por outras pessoas. Embora a constituição da equipa técnica seja um dos momentos da fase de pré-produção e não de desenvolvimento, no caso deste projecto era importante que a equipa ficasse definida desde uma primeira instância, o que aconteceu antes da conclusão do guião.

A equipa é constituída por seis elementos: Bernardo Gramaxo ( direcção de arte), André Mendes ( direcção de fotografia e captação de imagem), Carlos Salgueiro ( captação de som e pós-produção de som), Ricardo Nunes ( assistente de produção), e a autora deste projecto nas funções de argumentista ( escrita do guião), realizadora e produtora, tendo também executado as fases de edição e pós-produção de imagem da curta-metragem.

Com a conclusão do guião, orçamento definido e equipa técnica formada, deu-se início à fase de pré-produção do projecto.

### 3.1 – ‘A PEDRA’ – PRÉ-PRODUÇÃO E RODAGEM

A fase de **pré-produção** é considerada a mais importante fase do processo cinematográfico. E durante a pré-produção que todos os detalhes da rodagem do filme (chamada produção propriamente dita) são discutidos e definidos: elenco, *décors*,

planeamento e agendamento da rodagem, preparação dos elementos técnicos e artísticos.

Durante esta fase elaborou-se o dossiê de produção e realização que contém todos os documentos necessários para a rodagem da curta-metragem, de acordo com o regulamento e normas exigidas pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) no que diz respeito aos concursos para obras de ficção (sendo que esta obra já foi produzida). O dossiê de produção e realização é uma das partes mais importantes deste projecto, pois nele está reflectido todo o trabalho de produção e realização. É apresentado no próximo capítulo e é fundamental para a percepção de todo o processo de criação artística, principalmente no que diz respeito à nota de intenções, onde se apresentam os aspectos temáticos, narrativos, técnicos e artísticos mais relevantes.

Antes da apresentação do dossiê de produção e realização, julga-se importante referir alguns aspectos no que diz à pré-produção da curta-metragem.

Um desses aspectos é formação do elenco, que não teve como origem a realização de castings. Todos os membros do elenco foram contactados pessoalmente, e foram-lhes apresentados o guião, bem como as personagens específicas que viriam a representar. O elenco é composto por Ângelo Torres, Joana Botelho, Matamba Joaquim, Giovanni Lourenço e Gany Ferreira.

Ao ser um projecto produzido e realizado pela mesma pessoa, sendo que não houve assistência de realização, existiram alguns impasses no que diz respeito a decisões que poderiam apenas beneficiar/prejudicar um dos elementos (produção ou realização). Tem-se como exemplo a escolha dos *décors*, que era fundamental que ficassem agendados com a maior urgência, de modo a facilitar a restante produção. E se por um lado, como produtora, era urgente encontrar o *décor* e garantir a disponibilidade do mesmo para as datas de rodagem, como realizadora era igualmente importante que o *décor* fosse ao encontro ao que pretendia. A visão para o filme sempre foi clara: os espaços onde decorrem a acção, principalmente o alpendre da casa do médico, devem ser considerados personagens do filme, e tratados como tal. A dificuldade de encontrar uma casa com alpendre num espaço que remeta ao território africano, ou que pelo menos seja indistinto e não urbano não foi fácil, muito pela altura em que se pretendia a rodagem do filme – meados de Junho. Após a análise de todas as opções possíveis, optou-se por uma casa no distrito de Beja, local que reunia as especificações pretendidas para o projecto: uma luz natural directa, sem envolvimento de meio urbano; uma paisagem rural, com vegetação baixa e semelhante à que

se encontra no interior de Angola; o isolamento face a outras habitações, que proporciona um melhor controlo das características sonoras do espaço.

Apesar dos *décors* escolhidos serem considerados as melhores opções, face à oferta, a sua escolha definiu o curso da realização. Após a escolha dos *décors* e confirmação dos mesmos, foi elaborada uma *découpage* do guião, sob a forma escrita, e embora este seja um momento exclusivo do realizador, foram tidas em conta questões orçamentais e de produção, como o tempo disponível para gravar em cada *décor*, ou a disponibilidade do elenco.

Esta constante gestão de ter de tomar decisões ora como produtora, ora como realizadora, foi talvez o mais difícil, nesta fase de pré-produção, tal como é abordado na nota de intenções do dossiê de produção e realização.

Com a confirmação do elenco e *décors*, e após a conclusão do dossiê de produção e realização, que supõe a conclusão do planeamento da rodagem da curta-metragem, passamos para a terceira fase do projecto cinematográfico: produção, propriamente dita, ou ao que se chama de período de rodagem, o período de tempo durante o qual se filma ou grava um filme.

A **rodagem** da curta-metragem decorreu durante os dias 28 e 29 de Junho, do ano de 2014. No dia 28 gravou-se o *décor* alpendre da casa do médico, e o *décor* exterior onde vemos a rapariga a caminhar (cenas 1, 2, 3 e 5), e no dia 29 gravou-se no *décor* da tenda do hospital de campanha (cena 4). Considerou-se esta a melhor forma de rentabilizar o tempo e a acessibilidade de cada espaço.

A equipa deslocou-se para o Alentejo na noite anterior ao primeiro dia de rodagem, para que pudesse ser feita a montagem do *décor*, iluminação (embora não fosse possível testar a fotografia havia alguns focos de luz que seria necessariamente precisos), e realizou-se uma pequena reunião onde se discutiu o plano de rodagem para o dia seguinte, e realçou-se a importância dos *timings* estipulados serem cumpridos.

O facto da autora deste projecto estar a cargo da realização e produção do filme teve o seu maior impacto no momento da rodagem. A gestão entre as preocupações de realização e de produção era essencial. O número de planos planificados verificou-se não ser realista para o tempo disponível para de cada cena/take, o que se traduziu num corte drástico do número de planos gravados. Uma decisão que influenciou o processo de realização, de forma a proteger toda a planificação de produção.

A relação com os actores, para além de interessante na sua medida profissional, revelou-se ser também importante no que diz respeito à transposição de um texto literário, para cinema. Nos primeiros ensaios com os actores, rapidamente percebeu-se que havia algum diálogo em excesso, que empatava o ritmo pretendido e que não acrescentava nada que não pudesse ser dito “com a câmara”. Foi interessante perceber que muita da informação que considerava essencial estar no guião (durante a sua escrita), reflecte-se na interpretação e no *acting* dos actores, não sendo por vezes necessárias cenas tão verbalmente explicativas.

Os dois dias de rodagem decorreram de forma frenética, sem tempo para pausas. Com poucas horas de sono, mas constante disponibilidade e vontade de criar um projecto com qualidade, foi interessante perceber a consciência da equipa de como este é um projecto pessoal, e que como tal, qualquer decisão teria de ser tomada pela autora. A disponibilidade e respeito pela visão da realização por parte de todos a equipa e elenco merece ser destacada.

Dado que esta análise aos processos de pré-produção e rodagem é feita numa fase posterior ao desenvolvimento e produção do projecto, julga-se importante referir que raciocínio e discernimento como realizadora muitas vezes foram toldados pela preocupação constante em ter de cumprir o calendário de rodagem e rentabilizar o tempo disponível nos *décors* e com o elenco. Esta constante dualidade entre as áreas de produção e realização foi, em ultima análise, prejudicial ao projecto na sua generalidade. Porém, por ter sido uma decisão tomada com consciência, e em última análise uma necessidade, não causa qualquer tipo de arrependimento. Embora não se tenham gravado todos os planos que faziam parte da *découpage*, foram gravados todos os considerados essenciais.

Cumprir o desafio de escrever, produzir e realizar a curta-metragem “A Pedra”, foi um momento muito especial na concretização deste projecto, pois sabe-se ser essa a componente mais importante e também aquela que exigiu maior número de recursos e indivíduos envolvidos.

### 3.2 – ALGUMAS NOTAS SOBRE PÓS-PRODUÇÃO

A fase de **pós-produção** começa no momento em que terminam as rodagens. É nesta fase que o filme é editado, e é feita a pós-produção de imagem e de som, bem como os primeiros testes de imagem.

No caso de *A Pedra*, a pós-produção de imagem foi executada por Bernardo Gramaxo, a pós-produção de som por Carlos Salgueiro e a edição foi feita pela realizadora/produtora deste projecto.

Após a visualização de todo o material gravado e da selecção de melhores cenas, começou-se o processo de edição, que foi realizado em Final Cut Pro X. Ao longo deste período foi feita a pós-produção de imagem, processo acompanhado pessoalmente pela realizadora.

Após a conclusão da edição, o projecto passou para a fase de pós-produção de som, que inclui não só a homogeneização do som de todo o filme, como a inclusão de efeitos sonoros e da banda sonora – a música *Simple Song* de Aline Frazão – cedida especialmente para o projecto.

A fase de pós-produção foi a mais longa do projecto, com um período de um ano, aproximadamente. Por contingências profissionais e pessoais não existia disponibilidade para concluir, de forma satisfatória a curta-metragem. O facto de se pretender que o resultado final deste projecto seja uma curta-metragem de ficção de qualidade e relevante para o panorama cinematográfico académico colocou pressão sobre a autora e também fez com que apurasse o espírito crítico em relação ao trabalho em questão. O grau de exigência é elevado, não se quer que o resultado fique aquém da expectativa.

Todo o esforço colocado na escrita deste projecto esteve na mesma medida na produção e realização da curta-metragem *A Pedra*, e considera-se que esta cumpre o seu objectivo.

#### **4. ‘A PEDRA’ - DOSSIÊ DE PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO**

Este capítulo é composto pelo dossiê de produção e realização da curta-metragem “A Pedra”. Numa primeira fase considerou-se apresentar o dossiê de produção e realização como um documento à parte, complementar a este, uma vez que o dossiê é válido como um documento independente, útil e obrigatório a qualquer produção cinematográfica.

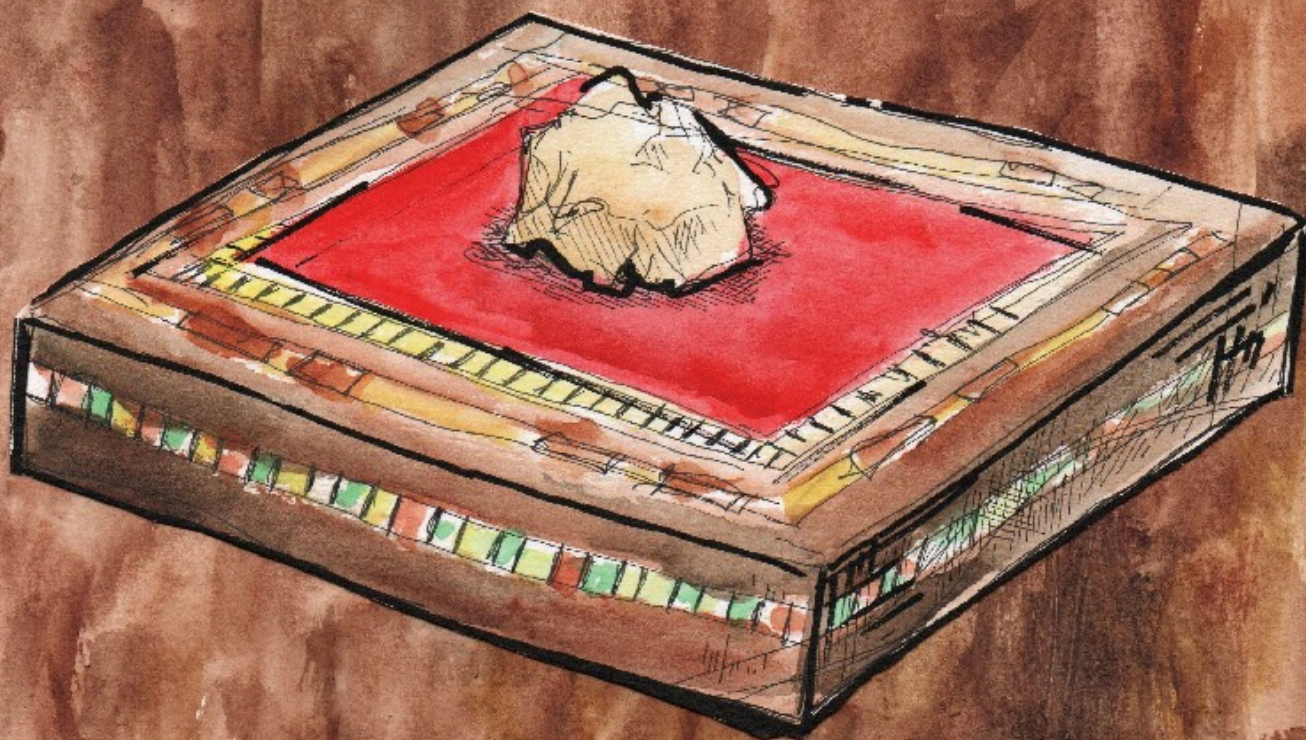
Dado que este é um projecto de foro académico – e que as fases de produção e pós-produção da curta-metragem estão concluídas – decidiu-se integrar o dossiê de produção e realização no corpo deste trabalho.

A formatação do texto deste capítulo difere da dos anteriores, uma vez que o Dossiê de Produção e Realização é composto por documentos que requerem uma formatação e linguagens próprias.



UM FILME DE  
ANA LÚCIA CARVALHO

# A PEDRA



- DOSSIÊ DE PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO -



## SUMÁRIO

*A Pedra* é uma curta-metragem de ficção, adaptação cinematográfica do conto *A Libélula*, do escritor angolano Ondjaki.

É uma produção *low-budget*, financiada por meios próprios, e pretende ser um estudo sobre a transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual

## TAGLINE

*Um encontro entre dois estranhos, uma história sobre memórias, sobre a guerra, sobre a sensibilidade de ler o outro.*

## SINOPSE

Recém-chegada a uma cidade do centro-sul do país, uma Rapariga passeia sob o sol ardente de Angola. O acaso de uma melodia musical fá-la cruzar-se com um médico reformado, que lida com as memórias da guerra e seus resíduos perpétuos. Os dois estranhos partilham uma sensibilidade e honestidade únicas, que faz com que por momentos não se sintam estranhos de todo.

## NOTA DE INTENÇÕES

**A PEDRA** é um projecto de ficção de curta duração (aprox. 8 min.), elaborado com o propósito de cumprir o projecto final de mestrado, no Mestrado de Ciências de Comunicação, vertente de Cinema e Televisão, da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Escrever, produzir, realizar e editar um filme, ainda que de curta duração, sempre me pareceu ser um óptimo culminar de um ciclo académico, tendo como resultado um trabalho teórico-prático, relevante no contexto audiovisual.

Uma adaptação do conto *A Libélula* (2005) de Ondjaki, é também inspirada num evento real protagonizado pelo meu pai, um cirurgião que esteve inúmeras vezes destacado para hospitais de campanha durante a guerra civil de Angola.

Decidi começar este projecto pois desde pequena que oiço, através do meu pai, histórias insólitas que aconteceram durante a guerra civil, e que muitas apesar de dramáticas eram contadas com leveza e algum distanciamento. Quando soube que Ondjaki tinha escrito um conto inspirado num desses eventos, soube quase de imediato que esse seria um texto literário que muito provavelmente gostaria de transpor para o meio audiovisual.

A história retrata um encontro entre dois estranhos – uma jovem rapariga que está em viagem e um médico, já reformado. O encontro é breve, mas nele o médico conta uma história do passado, que nos leva para um ambiente de guerra, num hospital de campanha, durante os anos 80. Porém, o facto de se remeter a um passado histórico, não parte da vontade de se fazer um comentário político, mas antes realçar a história do insólito e do homem que a viveu.

Na curta-metragem, pretendo criar um contraste entre passado e presente através da **fotografia** e dos **movimentos de câmara** dos respectivos momentos, que são distintos.

Na acção que decorre no presente, numa cidade indefinida no interior de Angola, pretende-se transmitir, tal como Ondjaki o faz com as palavras, as sensações características desse ambiente: o calor, a humidade, o ritmo aparentemente lento das coisas... Quero uma fotografia de tons amarelados e quentes, com alguma redução da saturação de cores para realçar o aspecto *empoeirado*, e movimentos de câmara ténues, quase imóvel, com câmara numa perspectiva de observador secundário, que está ainda assim muito próximo da acção. Este ritmo será quebrado durante a cena de *flashback*, em que o espectador é levado para dentro de uma tenda de um hospital de campanha, num momento de tensão. Aí os movimentos de câmara são mais bruscos, mais rápidos e também mais próximos, quase intimidatórios. O objectivo é que esta cena funcione como uma sequência de um filme de acção, que deixe o espectador *on the edge*. Quanto à fotografia da cena em *flashback*, esta terá tons mais escuros, mais azuis e mais frios, atenuando o “verde camuflado” presente no guarda-roupa de todos os presentes.

No que diz respeito aos **personagens**, queria que estes fossem “fisicamente indistintos”, com isto quero dizer que não procurava nenhuma característica física em particular. O mesmo foi tido em consideração na escolha do guarda-roupa dos personagens, o médico e a rapariga. Queria que fossem personagens comuns e com as quais o publico se relacionasse, as particularidades das suas personagens são realçadas através da acção e do diálogo, não tanto através da aparência. É claro que existe uma componente da  **direcção de arte** (cenografia, decoração, guarda-roupa, etc.) que pretende caracterizar os personagens,

nomeadamente toda a cenografia e decoração do alpendre da casa do médico, como os acessórios na mochila e no cantil da rapariga. Detalhes, que ainda que em destaque por breves momentos, não passarão de detalhes, face à história central e verdadeira mensagem do filme.

A única especificidade, no que diz respeito aos actores (com excepção da actriz para personagem da rapariga) é que estes fossem de origem angolana, ou que tivesse vivido durante algum período de tempo em Angola. Quero que as personagens soem como angolanos, não como portugueses a tentar falar angolano e por isso é importante que essa oralidade seja natural e não forçada, por parte dos actores. É importante deixar fluir as marcas da oralidade na leitura do guião: a pronúncia de certas palavras, o ritmo das frases... E com actores que têm intrínsecas essas marcas, o trabalho é efectivamente facilitado, e, mais importante, mais natural.

Embora, pretenda que a curta-metragem seja um projecto visualmente apelativo e esteticamente interessante, o principal objectivo é criar um impacto no espectador através da história que é contada. E não quero apenas retratar a história do médico, enaltecendo-a de alguma forma por estar relacionada com uma pessoa que me é tão próxima. Quero antes, levar o espectador a questionar-se sobre a sua própria vida, sobre como as histórias do nosso passado podem ser muito mais do que apenas histórias, e podem revelar algo poderoso sobre o ser humano.

Dado ao carácter *low-budget* do projecto, bem como o tempo disponibilizado para a produção do mesmo (e da impossibilidade de realizar novas sessões de gravação por parte da maior parte da equipa), o meu principal lema sempre foi “*fazer o máximo, com o mínimo que temos*”. É possível fazer cinema com poucos meios, é difícil, mas é possível.

Espero que a curta-metragem *A Pedra* (2016), resultado prático deste projecto, corrobore estas expectativas de todos os que nela participaram e que sirva como exemplo e inspiração para futuros projectos audiovisuais como projectos finais deste mestrado. Espero também que o resultado final não só valha por si, como obra cinematográfica, mas que também faça jus à obra literária que o inspirou.

# O CONTO

## A LIBÉLULA <sup>17</sup>

[palavras para o Dr. Carvalho]

se destas pedras uma  
anunciasse  
o que a faz silêncio:  
aqui, muito perto,  
[...] isso se abriria, como ferida  
em que terias de mergulhar

Paul Celan, A Força da Luz.

Um som fluido abandonava a casa, roçava na poeira das trepadeiras no jardim, influenciava as mangas e os mamões no seu processo de maturação, arrepiava uma libélula inebriada que ali adormecera, fazia o sol abrandar e chegava, ainda forte, ainda nítido, ao ouvido da mulher. Depois disto, um sorriso.

Na aparelhagem o som acontecia contínuo, ininterrupto. O doutor solidificara este hábito domingueiro: sentar-se no fresco da sua varanda ouvindo, durante extensos momentos, a voz de Adriana Calcanhoto. Ora dormitava, ora lia, ora escrevia, ora se quedava simplesmente de olhos rasgados contemplando as nuvens gordas azularem o céu. Para ele não se tratava de beatificar um domingo, mas sim a própria paz. Aliás, «domingo» era, para o doutor, uma palavra muito interna. Fosse um poço.

Pressentindo isto – que o doutor se apresentava em pleno estado de domingo –, a mulher hesitou. Encostou a testa ao ferro do portão e quis acreditar no impossível: que não tinha sede. A testa latejava; os olhos se queriam, de facto, fechar, olvidar o mundo, cessar a prestação de serviços visuais. O frio do portão trouxe-lhe agrado aos dedos, ao coração também. A música invadia-lhe os poros. Então, aí sim, ela partilhou uma sensação com o doutor. Ele, no mesmo instante pensava: esta voz pode ser dividida. A voz de Adriana, empurrando a tarde: «será que a gente é louca, ou lúcida... quando quer que tudo vire música».

No intervalo de voz, a libélula decidiu acordar, mover-se em zum-zum aberto, e aterrisar junto aos apontamentos do doutor. Gatafunhos, memórias recusadas, esquebras de horas mais sensíveis que escusava aceitar como suas. «Eu perco o chão, eu não acho as palavras»

---

<sup>17</sup> Retirado do *site* oficial de Ondjaki [Online], Disponível em: [http://www.kazukuta.com/ondjaki/e\\_se\\_amanha.html](http://www.kazukuta.com/ondjaki/e_se_amanha.html) [Consultado a 26.Dezembro.2015].

– a voz cantava. Há anos que o doutor acertara as contas com os animais e se apaziguara numa relação equilibrada com eles. Mantinha uma relação ainda conflituosa com as baratas e os sardões, mas já não era homem para matar. Em vez disso, usava sorrir. Não raras vezes, pela manhã, sentia saudades de ver correr olongos como vira na infância, na província do Namibe; também por vezes, na praia, encontrando cavalos suados se detinha, de olhos a quererem fechar, saboreando o odor forte a pêlo de cavalo suado. Se feliz ou em vésperas de viajar, sonhava com borboletas brancas ou amarelas, e não procurava interpretar o sonhado. Há anos que fizera as pazes com os animais, incluindo a espécie dengosa dos gatos, à qual ele mesmo infligira uma baixa mortal. Os gatos, essencialmente os gatos, haviam-no reaproximado dos bichos.

Foi depois da libélula que reparou na mulher encostada ao seu portão, de olhos fechados, pareceu-lhe, a ouvir a música de Adriana: «tenho por princípios nunca fechar portas, mas... como mantê-las abertas, o tempo todo...»

Descruzou as pernas; lentamente as desceu da outra cadeira; enfiou as sandálias. Andando, mirava a tranquila libélula caminhando sobre as suas letras, sobre o cheiro da sua tinta 971 violet. Era tinta um tanto pegajosa, exigia mesmo um ritmo acelerado de escrita pois, em contacto com o ar, era veloz em solidificar. Mas a libélula, pouco curiosa, não chegaria ao frasco, não beberia. Um degrau, dois. Está junto ao portão e a mulher, ao contrário do que ele desejava, não abriu os olhos. Mas falou.

– Desculpe interrompê-lo...

Nem foi susto nem foi coisa de se descrever. Simplesmente o doutor não contava com aquela noção de proximidade.

– Reconheço o cheiro da tinta... O senhor escreve com uma pena?

– Não... Isto é... Bom, é uma espécie de pena.

O portão estava destrancado. Ele fez menção de o abrir, ela abriu os olhos, afastou-se ligeiramente das grades.

– Desculpe interrompê-lo, mas estou com muita sede – ela, talvez esperando que o doutor revelasse se desculpava ou não a intromissão, se havia alterado o seu humor.

O portão foi aberto pela mão certa do doutor, enquanto a outra executava um gesto afável que a elucidou. Aquele homem não era facilmente perturbável. «Lá mesmo esqueci que o destino, sempre me quis só...» – cantava Adriana.

– Água ou refrigerante? – o doutor.

– Água, por favor.

A mulher viu a libélula parada. Tinha a cor demasiado viva para estar morta ou embalsamada, mas era totalmente imune ao vento que baloiçava as folhas de papel. Aproximou-se da mesa sem se sentar – a mulher. Por curiosidade olhou as letras sobre o branco, não no intuito de ler a composição, mas pelo hábito de apreciação estética da ortografia masculina. Era, viu depois, uma «espécie de pena», como lhe dissera o doutor, a que havia produzido aqueles gatafunhos encantadores. Não resistiu e chegou a mão perto: parecia cristal.

– É de vidro. Vidro mesmo. Não é bonita? – o doutor.

– Muito... É uma pena muito especial – a mulher.

A água, num copo normal, chegou-lhe às mãos. O doutor entretanto pousou o jarro no lado longínquo da mesa, sem perturbar a libélula. Convidou a mulher a sentar-se.

– Obrigado. O senhor deve estranhar, não?

– Estranhar?

– Pedirem-lhe água. Já ninguém toca às campainhas para pedir água, não é?

– É. A senhora não é de cá, pois não?

– Não.

A mulher serviu-se novamente. Bebia devagar, como convinha.

– Contava uma avó minha que, certa ocasião, em Silva Porto, um senhor lhe entrou pela casa adentro cheio de sede e lhe pediu água. A minha avó voltou à sala com um jarro de água muito fresca e assistiu-o beber três copos de água de seguida, sem parar.

– Foi?

– Foi. O senhor só teve tempo de lhe devolver o jarro, pois o copo partiu-se enquanto ele tombava no chão. Morreu ali mesmo, sabe? Desde então a minha avó vivia a contar esta estória, de resto, verdadeira, pois foi-me confirmada pelo meu avô – terminou o doutor.

– Não me assuste.

– Não foi para assustá-la, desculpe.

– E o que lhe disse o seu avô?

– Sabe, o meu avô era um homem de invulgar humor e sensibilidade. Em criança confirmou-me toda a estória e por fim disse-me: esse homem nem agradeceu a água à tua avó.

A mulher pousou o copo, respirou fundo.

– Sabe porquê que pedi água aqui na sua casa?

– Não.

– Por causa da música... Esta voz tão doce.



- Adriana.
- Como?
- Adriana Calcanhoto, cantora brasileira.
- É poeta?
- Também.
- Não... O senhor. O senhor é poeta?
- Ah, eu! Não, sou médico. E a senhora?
- Eu estou cá de férias.

A libélula progrediu no terreno. Finalmente mexeu-se, mas caminhando.

Na expressão de ambos era visível o espanto de duas crianças que atentas e boquiabertas assistissem, de repente, ao movimento gracioso de uma pedra. A libélula caminhou em direcção ao objecto. Num breve sacudir de asas saltou e voltou a estar quieta – uma guerreira demarcando o território conquistado. «E a greve entre as estrelas só para mim», a cantora progredia na varanda, na tarde.

O objecto era uma espessa redoma de vidro, certamente cara, que protegia uma pedra minúscula, cinzenta, banal. Uma pedra pequenina, era o máximo que se poderia dizer. Nem graciosa, nem peculiar, nem mesmo exótica ou atraente. Era uma pedra brutalmente vulgar. A instalação, contudo, valorizava a pedra.

- Julgo que o valor dessa pedra não pode ser medido pela sua aparência. É assim?
- Sim.
- Mas esta redoma parece muito bem trabalhada...

O doutor, num gesto resolutivo, abanou a libélula – uma surpresa para a mulher e para a libélula. O insecto voltou a pousar sobre as letras. A pedra e a sua redoma foram arremessadas ao chão. A mulher não teve tempo de invocar um susto. O objecto bateu ruidosamente no chão por duas vezes e, após rolar alguns centímetros, terminou a digressão. O doutor pegou no objecto e voltou a pousá-lo sobre a mesa, ao pé das letras, dos papéis, da libélula. O insecto, num breve aspergir de asas, realcançou o seu posto.

- Nem todo o vidro é frágil, dizia o meu avô. Esta redoma é muito boa para proteger objectos valiosos.
- A mulher voltou a sentir sede mas não quis incomodar.
- Uma oferta?
  - Sim, uma oferta muito especial, muito sincera.
  - Os médicos recebem muitas ofertas?

– Algumas, é uma maneira das pessoas expressarem carinho e gratidão.

E calou-se.

A mulher não queria partir mas julgou estar a forçar o momento. O doutor mantivera-se calado por mais de cinco minutos. À mulher pareceu justo que fosse sua a iniciativa de partir. A música parecia terminar e, a voz, era uma voz difícil de recordar no ouvido da memória.

– Adriana, disse?

– Adriana Calcanhoto. Brasileira.

– Muito obrigada pela água.

– De nada. Já sabe, beba sempre devagar.

– E agradeço antes de morrer!

O doutor quase sorriu. Os lábios contorceceram-se; apenasmente uma tentação de sorriso. Talvez.

O portão foi aberto. A mulher, pegando propositadamente nas grades reconheceu a sensação de frieza na pele.

– Sabe, foi num domingo – iniciou o doutor. – Fui chamado à frente de combate e ninguém queria operar o homem: tinha uma espécie de explosivo preso à perna. Era uma operação muito delicada, ainda hoje penso nisso. Tive que fazer tudo muito devagar, enquanto o homem sofria com as dores, e ambos tínhamos que ser pacientes. Quase no fim, o soldado disse-me: deixa-me morrer, tou muito cansado já. Eu respondi: já te deixo morrer, deixa-me só salvar-te primeiro.

– Ele morreu?

– Não. A operação correu bem. Ele, no fim, quis dar-me uma prenda. Como não trazia nada, descalçou a bota e disse: agora já sei porquê que a pedra anda a me incomodar há dois dias. Toma lá, doutor, só pra não esquecermos esta nossa conversa de hoje. Você fica com a pedra, eu fico com a cicatriz.

O portão fechou-se. A sede tinha passado. A mulher, caminhando lentamente pelo passeio, entendeu que era a pedra que valorizava a instalação. Ouviu passos. A música recomeçou: «minha música quer estar além do gosto, não quer ter rosto, não quer ser cultura.»

Entre duas folhas acastanhadas – numa janela de poeira – a mulher viu: a libélula, parada, ondululava o corpo. Fosse uma dança. Sob as suas patas, a pedra brutalmente vulgar repousava. Entre a memória do homem e a redoma inquebrantável de vidro.

# O GUIÃO

A Pedra  
de  
Ana Lúcia Carvalho

baseado no conto "A Libélula"  
de Ondjaki

1

**ALPENDRE**

**EXT/MANHÃ**

Numa qualquer zona rural de Angola, o dia é quente e o sol forte. É o alpendre de uma casa simples, de madeira. Um rádio antigo, ainda de K7, está à janela. Dentro do rádio está uma K7 que acaba de rebobinar. A mão do médico carrega no play e o rádio começa a tocar. Ouve-se "La Javanaise", numa versão de Aline Frazão.

(GENÉRICO)

Um cágado apanha sol no alpendre. Numa antiga secretária de madeira estão várias folhas, umas amachucadas, outras com textos escritos. Há várias penas de pássaros numa espécie de copo de madeira, feito à mão. Pequenos insectos embalsamados e fotografias antigas estão posicionados numa pequena estante. Há também uma pedra coberta por uma redoma de vidro.

(FIM DE GENÉRICO)

MÉDICO sai da casa e senta-se numa espreguiçadeira que está no alpendre, de onde tem uma visão para a parte de frente da casa. Dá um gole no copo de cerveja que tem na mão, e os seu dedo tamborilam no braço da cadeira, ao som da música. O MÉDICO fecha os olhos.

CORTA PARA:

2

**EXT A**

**EXT/MANHÃ**

Uma RAPARIGA, adolescente, caminha com uma mochila de campismo às costas. Está vestida de forma descontraída, com calções jeans, ténis e uma t-shirt. Está suada e cansada, mas mesmo assim vai tirando fotografias com uma Nikon F55 que tem pendurada ao pescoço. Pendurado na mochila está um cantil, vazio.

CORTA PARA:

3

**ALPENDRE**

**EXT/MANHÃ**

A RAPARIGA aproxima-se da casa do MÉDICO, atenta à música e curiosa. Vê o MÉDICO, que não repara nela e decide tirar-lhe uma fotografia. É no instante da fotografia que o MÉDICO abre os olhos e vê a RAPARIGA, de cócoras, a olhar para ele.

RAPARIGA

Desculpe, não queria assustá-lo.

RAPARIGA fica visivelmente aflita por tê-lo incomodado e atrapalha-se com as palavras.

CONTINUA...

RAPARIGA  
(atrapalhada)  
Era só uma fotografia.

MÉDICO  
(corta)  
Não me fotografaste a mim pois não?

RAPARIGA  
(mente)  
Não, claro que não... Foi ao  
cágado.

MÉDICO volta a encostar-se na espreguiçadeira, fala enquanto fecha os olhos.

MÉDICO  
Então se já tens tudo, podes  
continuar a viagem.

RAPARIGA olha em redor e fixa o seu olhar na secretária, curiosa. Olha para o MÉDICO e algo nele a deslumbra.

RAPARIGA  
Na verdade... Posso pedir-lhe água?

MÉDICO  
Acabaste de o fazer.

RAPARIGA sorri, como que insistindo para ficar.

RAPARIGA  
Água nunca se nega. Não é o que se  
diz?

MÉDICO abre os olhos, surpreso pela perseverança da RAPARIGA. Fica em silêncio por instantes, como se tentasse perceber o interesse dela nele, só pelo olhar. Finalmente levanta-se.

MÉDICO  
Espera aqui.

MÉDICO faz sinal para a RAPARIGA esperar no alpendre e entra para dentro de casa. Ela poisa a mochila no chão, aliviada, e alonga os braços, já cansados. Curiosa, olha em redor e o seu olhar fixa-se na secretária e em todo o seu aparato. Num instinto, aproxima-se do móvel. Toda aquela parafernália fascina-a e ela não controla esboçar um sorriso. É aí que repara na pedra, coberta pela redoma impenetrável. O MÉDICO regressa da casa, tem um copo, e um jarro de vidro nas mãos, com água e pedras de gelo. Serve água no copo, poisa o jarro na mesa, junto ao seu copo e entrega o copo à RAPARIGA.

CONTINUA...

RAPARIGA  
Obrigada.

RAPARIGA dá um gole e decide quebrar o silêncio desconfortável. Aponta para a pedra.

RAPARIGA  
Tem ali cenas mesmo interessantes.

MÉDICO  
(sarcástico)  
Cenas...

A RAPARIGA parece não se importar com o sarcasmo do MÉDICO.

RAPARIGA  
Posso tirar uma fotografia? À secretária...

MÉDICO  
Não.

RAPARIGA  
Porquê?

MÉDICO  
Porque não. Mais água?

A RAPARIGA anui e o médico serve-lhe mais água no copo. Ela aproxima-se da secretária e o MÉDICO admira-a, no fundo acha piada à presença dela, que insiste em demorar. Tenta manter-se distante e frio enquanto conversam, a verdade é que ele também se interessa na rapariga, muito por perceber o interesse que ela vê nele.

RAPARIGA  
(curiosa, insiste)  
Aquela pedra, por exemplo. É preciosa?

MÉDICO  
Não, é só uma pedra.

RAPARIGA  
(sorri)  
Não parece. Pedras não costumam precisar de protecção. É de colecção?

MÉDICO  
Na verdade foi uma oferta. Os médicos recebem algumas...

CONTINUA...

RAPARIGA  
 (sorri e afirma em tom de  
 pergunta)  
 E esta foi uma oferta especial...?

MÉDICO olha para a pedra reflectindo sobre as palavras da  
 RAPARIGA que poisa o copo e pega no seu cantil.

RAPARIGA  
 Deve ser uma boa história.

RAPARIGA aponta para o jarro de água enquanto levanta o  
 cantil. O MÉDICO percebe a sua intenção e entrega-lhe o  
 jarro com água. Ela começa a encher o cantil.

RAPARIGA  
 (curiosa)  
 O que é que aconteceu?

MÉDICO detém-se a responder, nesse momento apercebe-se que a  
 rapariga tem pendurado no seu cantil uma chapa de  
 identificação militar e fica em silêncio a RAPARIGA  
 apercebe-se e olha para ele, com um sorriso, à espera de uma  
 resposta.

RAPARIGA  
 (repete)  
 Ia-me contar a história da pedra.

MÉDICO acha graça à curiosidade da rapariga e acaba por se  
 sentar enquanto pega no seu copo de cerveja.

MÉDICO  
 Foi uma situação delicada. Uma  
 operação... Um dos nossos soldados  
 tinha um explosivo numa das  
 pernas...

CORTA PARA:

4

**TENDA/HOSPITAL CAMPANHA (1982)**

**INT/NOITE**

MÉDICO  
 (OFF)  
 Tinha acabado a faculdade há pouco  
 tempo, e sido chamado para servir  
 no Hospital de Campanha de uma das  
 províncias. Na altura o Pê tinha  
 bases montadas por todo o país. A  
 situação era preocupante, mas  
 tentava-se a todo o custo que as  
 notícias não chegassem à capital.

CONTINUA...



Num rádio antigo, de antena, toca *La Javanaise*, uma versão de Serge Gainsbourg. É uma tenda velha, com alguns buracos remendados. Serve como um pequeno bloco-operatório: há uma mesa com frascos, medicamentos e alguns instrumentos cirúrgicos. Uma maca, também velha, com um lençol branco, já desbotado.

O MÉDICO está mexer em documentos que estão por ali, numa das mesas. Está vestido com a farda de camuflado, e suado. Um ENFERMEIRO entra de rompante.

ENFERMEIRO  
Doutor! Encontraram outro  
sobrevivente do ataque!

O MÉDICO levanta-se de imediato e desliga o rádio. Entra um SOLDADO que carrega às costas um JOVEM gravemente ferido na coxa. O SOLDADO deita o JOVEM na maca.

MÉDICO  
(assertivo)  
Está consciente?

O ENFERMEIRO assente e o MÉDICO aproxima-se do JOVEM para examiná-lo.

JOVEM  
(desesperado)  
A minha bota, tenho uma coisa  
dentro da minha bota.

MÉDICO faz sinal a SOLDADO para ajudar a tirar as botas do JOVEM ferido.

MÉDICO  
Ajuda aí, Verdinho.

SOLDADO tira a bota da perna que está ferida, e de dentro da bota cai uma pedra. SOLDADO 1 mostra-a ao MÉDICO, que pega na pedra e atira-a ao ar, poucos centímetros, apenas para sentir o seu peso.

MÉDICO  
(para Jovem, apaziguando-o)  
É só uma pedra, estás a ver?

MÉDICO coloca a pedra na mão de JOVEM, e assente, confiante.

MÉDICO  
Agora vou ver o que é que tens para  
aqui... Foi tiroteio?

CONTINUA...

JOVEM assente, num esgar de dor, enquanto o MÉDICO e o ENFERMEIRO cortam-lhe as calças com uma tesoura. Entra o ANESTESISTA ao mesmo tempo que o MÉDICO limpa a ferida e estaca ao olhar a extensão do ferimento.

ANESTESISTA  
Disseram-me que havia um ferido grave...

O ENFERMEIRO estranha a expressão do MÉDICO e olha para a ferida, sem deixar de comprimir a ferida com o compressas.

ENFERMEIRO  
(espantado)  
Isso não é possível...

ANESTESISTA olha para a ferida aberta, e vê um explosivo M79.

ANESTESISTA  
(pasma)  
Só nos faltava esta merda...  
(para Soldado)  
Vai avisar o chefe. Diz que recebemos um soldado com uma M79 na coxa. Vivo!

SOLDADO apressa-se em sair da tenda. Ouvem-se gritos assertivos no exterior, mas não se distinguem as palavras. A situação é de tensão entre os restantes e o jovem apercebe-se. Pela primeira vez todos estão imóveis, em silêncio.

JOVEM  
Qual é a maka, dôtor?

MÉDICO  
Nenhuma. Vamos operar-te aqui, não podemos ir para o bloco.  
(para Anestesista e Enfermeiro)  
Preparem a ketamina e vamos esterilizar.

ANESTESISTA olha incrédulo para o MÉDICO.

ANESTESISTA  
O doutor está é maluco... Se quer armar-se em herói e ir desta p'ra melhor... Vai sozinho.

ANESTESISTA sai da tenda sem hesitar. MÉDICO olha para ENFERMEIRO à espera de uma reacção. No fundo espera que ele também queira sair dali.

CONTINUA...

ENFERMEIRO  
(confiante)  
Eu fico.

O JOVEM, perspicaz, decide quebrar o silêncio. O ENFERMEIRO prepara a dose de ketamina.

JOVEM  
(perspicaz)  
É uma bomba, *n'ê dôtôr*? Quando começaram a chover pedras, eu percebi que as balas não eram normais...

Ao não ser interrompido, JOVEM percebe que o seu palpite está certo.

JOVEM  
Saíam já só da tenda, fujam e deixem-me explodir.  
(em sofrimento)  
O que eu já vi... Não é preciso mais. Vão só p'ra longe.  
(para Médico)  
Deixe-me morrer *dôtôr*...

O MÉDICO olha para o JOVEM, sem saber o que lhe responder.

FADE TO:

5

**ALPENDRE**

**EXT/MANHÃ**

CONTINUAÇÃO CENA 5 (C/ELIPSE)

MÉDICO dá um gole na cerveja.

MÉDICO  
(detém-se, sorri)  
Nunca senti tanto alívio ao terminar uma operação...

A RAPARIGA está com o cantil fechado na mão. Ao ouvir a história daquele homem ela sente um misto de tristeza, curiosidade e admiração.

RAPARIGA  
Não teve medo?

MÉDICO  
Tive. Mas sabia bem qual era o meu trabalho. Às vezes as guerras são confusas, mas para um médico a decisão certa é sempre bastante fácil de identificar.

CONTINUA...

RAPARIGA  
E não ponderou ir-se embora? Outra  
pessoa teria-o deixado morrer.

MÉDICO  
(sorri)  
Tinha de salvá-lo primeiro.

RAPARIGA passa os dedos pelas chapas de identificação que  
estão no seu cantil.

RAPARIGA  
As guerras nunca são justas.

MÉDICO  
Não... Não são.

O MÉDICO sente-se desconfortável por ter partilhado memória  
tão íntima com uma adolescente desconhecida.

RAPARIGA  
(sorri)  
Mas o que importa é que conseguiu  
tirar o explosivo e tudo correu  
bem.

A RAPARIGA olha na direcção da pedra, como se finalmente  
percebesse a sua importância.

RAPARIGA  
Conseguiu sobreviver a uma guerra,  
conseguiu literalmente com que nada  
explodisse nas suas mãos. Salvou  
mais do que uma vida nesse dia,  
salvou todas as vidas que as suas  
mãos ajudaram nos dias depois  
desse.  
(orgulhosa)  
Eu também guardaria a pedra.

MÉDICO não sabe o que responder, faltam-lhe as palavras.  
Olha também para a pedra, relembrando novamente tudo o que  
viveu. A voz da RAPARIGA interrompe-o.

RAPARIGA  
É melhor eu ir andando. Obrigada  
pela água.

MÉDICO  
Água nunca se nega.

A RAPARIGA sorri e prepara-se para seguir caminho. O MÉDICO,  
num impulso, chama-a de volta.

CONTINUA...

MÉDICO

Ainda queres tirar a fotografia?

RAPARIGA olha para trás, surpresa.

RAPARIGA

Posso?

MÉDICO faz um gesto em direcção à secretária, indicando para a RAPARIGA avançar, sem medo. Ela sorri e avança para a secretária, olha para a pedra e aponta a máquina, enquanto espreita pelo visor.

CORTA PARA:

(CRÉDITOS FINAIS)

# PERSONAGENS

## MÉDICO (ÂNGELO TORRES)



*Enigmático, desconfiado, altruísta*

É o protagonista do filme e é o passado dele que se explora em *A Pedra*. Agora reformado e a viver no interior de Angola, já foi em tempo ‘médico de campanha’, durante o período da guerra civil. Sente que escapou à morte mas que, apesar das vidas que salvou, o seu esforço numa compensou todas as vidas que se perderam.

CENAS: 1, 3, 4 e 5

## RAPARIGA (JOANA BOTELHO)



*Extrovertida, perspicaz, atenciosa*

Co-protagonista da história. Uma jovem viajante que se interessa pelo espírito introspectivo do médico. O avô morreu em Angola, durante a guerra colonial, e no presente a rapariga está a fazer uma viagem por Angola, reproduzindo uma viagem que o avô fez no passado. Inteligente e com grande empatia, vê no médico o reflexo e as consequências da guerra.

CENAS: 2, 3 e 5



## JOVEM (GIOVANNI LOURENÇO)



*Corajoso, sensível, altruísta*

Jovem foi ferido durante um bombardeamento e levado para o hospital de campanha com um explosivo alojado na coxa, por rebentar. É um jovem soldado que prefere morrer a ser responsável pela morte de outros companheiros.

CENAS: 4

## ENFERMEIRO (MATAMBA JOAQUIM)



*Fiel, profissional, introvertido*

O único que segue os instintos do médico e que aceita ajudar a operá-lo. Pacato e introspectivo, é nele que o médico vê o seu apoio para conseguir proceder com a operação. Um homem com um grande sentido de dever e das hierarquias militares.

CENAS: 4

## ANESTESISTA (GANY FERREIRA)



*Racional, cobarde, nervoso*

O único que não concorda que o médico opere o jovem soldado. O seu instinto de sobrevivência diz-lhe para sair daquela tenda de imediato. É também o único que alerta para os riscos que todos correm ao proceder com uma operação tão arriscada. Ao mesmo tempo que é a voz da razão, é o antagonista – o que faz exactamente o contrario do herói: foge.

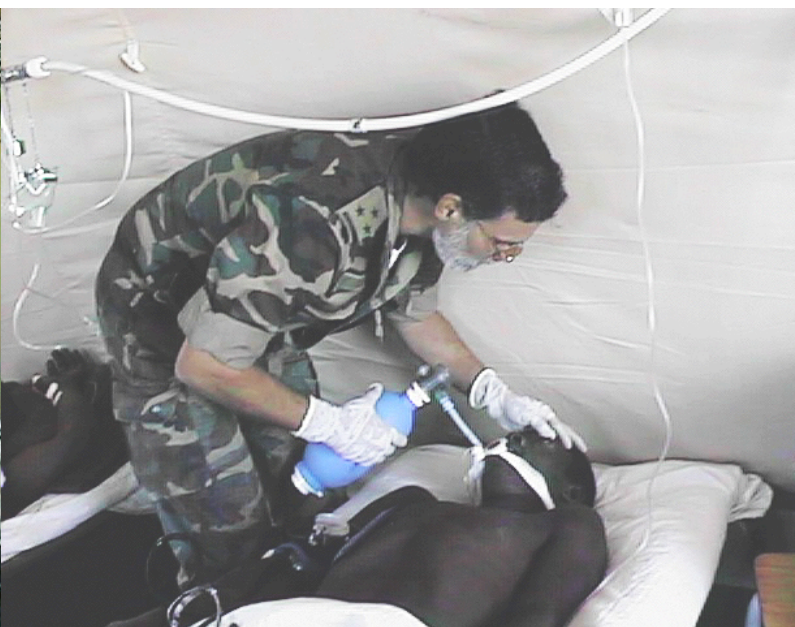
CENAS: 4

# *MOODBOARD*

## DIRECÇÃO DE ARTE – TENDA/HOSPITAL DE CAMPANHA









## DIRECÇÃO DE ARTE - ALPENDRE



ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO CONTO ‘A LIBÉLULA’ (ONDJAKI)

Ana Lucia Costa Carvalho  
2016











## FOTOGRAFIA – TENDA/HOSPITAL DE CAMPANHA



ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DO CONTO 'A LIBÉLULA' (ONDJAKI)

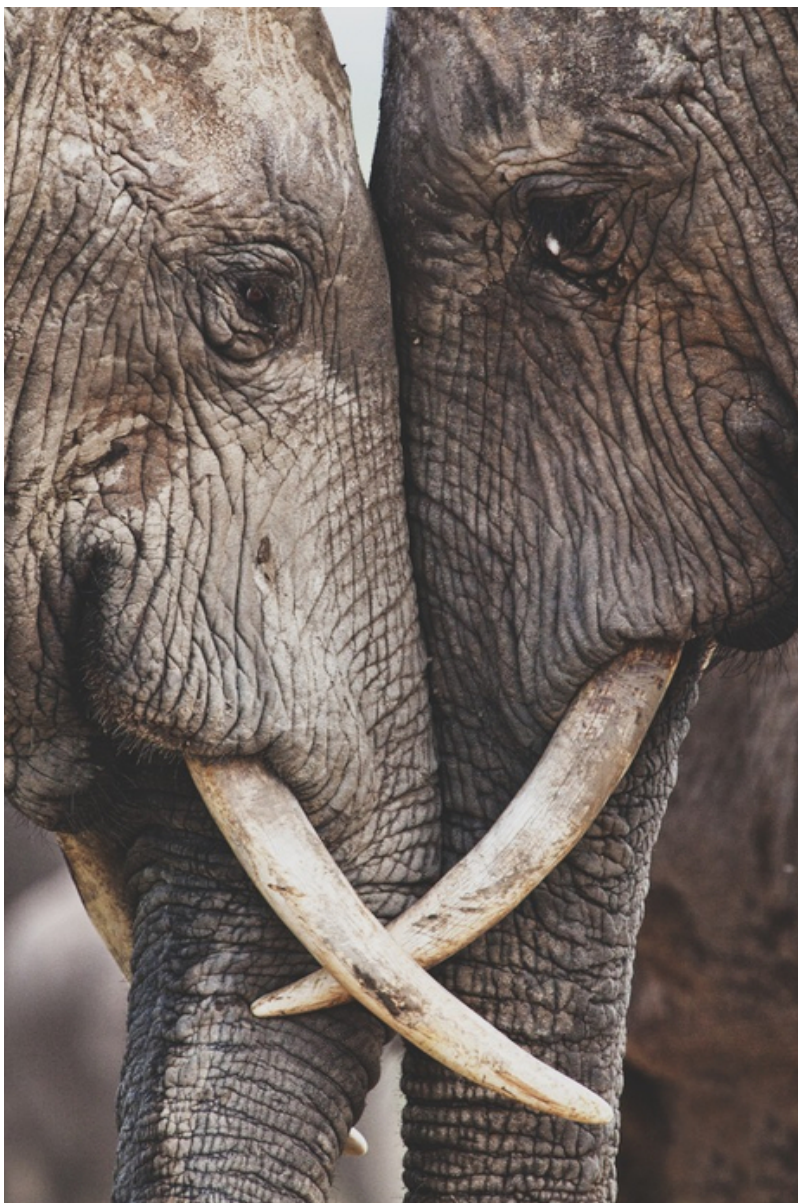
Ana Lucia Costa Carvalho  
2016



## FOTOGRAFIA – ALPENDRE + EXT.A







# FOLHAS DE LEVANTAMENTO

A PEDRA

REALIZAÇÃO DE PRODUÇÃO - ANA LÚCIA CARVALHO

FOLHA DE LEVANTAMENTO		1
DÉCOR	ALPENDRE	CENA 01
LOCAL	Monte do Gafanhoto	EXT/MANHÃ
ACÇÃO	Genérico. O Médico sai de casa. Senta-se a beber uma cerveja e ouve a música que toca num rádio antigo.	<div>[Guião: pág. 01]</div> <div>Minutagem 30 seg. (aprox.)</div> <div>Tempo de Rodagem 1H (aprox.)</div>
PERSONAGENS	MÉDICO	
FIG. ESPECIAL	-	
ANIMAIS	(1) Cagádo	
ADEREÇOS	Secretária: Pedra artesanato diverso, capulanas, copo com penas, papéis, documentos antigos, medalhas de serviço.	
GUARDA-ROUPA, CABELOS E MAQUILHAGEM	MÉDICO: calças de sarja; camisa branca/beje; descalço; com algum suor.	
MAQUINARIA	-	
ILUMINAÇÃO	L. NATURAL + PROJECTORES 500W.	
IMAGEM	CANON 5D + LENTES	
SOM	DIRECTO + PÓS-PRODUÇÃO	
EFEITOS	-	
PRODUÇÃO	-	
REALIZAÇÃO	12 PLANOS	
NOTAS		

A PEDRA  
REALIZAÇÃO DE PRODUÇÃO - ANA LÚCIA CARVALHO

FOLHA DE LEVANTAMENTO	2
-----------------------	---

DÉCOR	EXT. A	CENA 02
LOCAL	Monte do Gafanhoto (Redondezas)	EXT/MANHÃ
ACÇÃO	A Rapariga caminha nas redondezas da casa do Médico. Ouve a música e aproxima-se.	<div>[Guião: pág. 01]</div> <div>Minutagem 15 seg. (aprox.)</div> <div>Tempo de Rodagem 30 min. (aprox.)</div>
PERSONAGENS	RAPARIGA	
FIG. ESPECIAL	-	
ANIMAIS	Racc. Cena 1	
ADEREÇOS	Máquina fotográfica; Mochila: Saco cama; cantil com placa pendurada.	
GUARDA-ROUPA, CABELOS E MAQUILHAGEM	RAPARIGA: calções jeans; top de cor neutra; cabelo apanhado; sandálias; mochila com cantil.	
MAQUINARIA	-	
ILUMINAÇÃO	L. NATURAL + PROJECTORES 500W.	
IMAGEM	CANON 5D + LENTES	
SOM	DIRECTO + PÓS-PRODUÇÃO	
EFEITOS	-	
PRODUÇÃO	-	
REALIZAÇÃO	6 PLANOS	
NOTAS		

A PEDRA

REALIZAÇÃO DE PRODUÇÃO - ANA LÚCIA CARVALHO

FOLHA DE LEVANTAMENTO		3
DÉCOR	ALPENDRE	CENA 03
LOCAL	Monte do Gafanhoto	EXT/MANHÃ
ACÇÃO	Encontro entre o Médico e a Rapariga. Ela pede-lhe água e pergunta-lhe pela importância da pedra. O Médico conta-lhe a história.	<div>[Guião: pág. 01 a 04]</div> <div>Minutagem 2 min. (aprox.)</div> <div>Tempo de Rodagem 4H. (aprox.)</div>
PERSONAGENS	MÉDICO + RAPARIGA	
FIG. ESPECIAL	-	
ANIMAIS	Racc. Cena 1	
ADEREÇOS	Jarro com água, copo, cantil. Racc. Cena 1.	
GUARDA-ROUPA, CABELOS E MAQUILHAGEM	MÉDICO: Racc. Cena 1 RAPARIGA: Racc. Cena 2.	
MAQUINARIA	-	
ILUMINAÇÃO	L. NATURAL + PROJECTORES 500W.	
IMAGEM	CANON 5D + LENTES	
SOM	DIRECTO + PÓS-PRODUÇÃO	
EFEITOS	-	
PRODUÇÃO	-	
REALIZAÇÃO	18 PLANOS	
NOTAS		



A PEDRA

REALIZAÇÃO DE PRODUÇÃO - ANA LÚCIA CARVALHO

FOLHA DE LEVANTAMENTO		4
DÉCOR	TENDA/HOSPITAL DE CAMPANHA	CENA 04
LOCAL	Moradia Mem-Martins	INT/NOITE
ACÇÃO	Flashback do Médico no momento em que foi confrontado por um ferido que tinha um explosivo na perna. É a história da pedra.	<div>[Guião: pág. 04 a 07]</div> <div>Minutagem 2 min. (aprox.)</div> <div>Tempo de Rodagem 6H. (aprox.)</div>
PERSONAGENS	MÉDICO + ANESTESISTA + ENFERMEIRO + JOVEM	
FIG. ESPECIAL	SOLDADO	
ANIMAIS	-	
ADEREÇOS	Material hospitalar: luvas, bisturi, pinças, compressas.	
GUARDA-ROUPA, CABELOS E MAQUILHAGEM	TODOS: Uniforme militar, suor	
MAQUINARIA	-	
ILUMINAÇÃO	PROJECTORES 500W + FILTROS	
IMAGEM	CANON 5D + LENTES	
SOM	DIRECTO + PÓS-PRODUÇÃO	
EFEITOS	Explosivo na perna do Jovem ferido.	
PRODUÇÃO	-	
REALIZAÇÃO	18 PLANOS	
NOTAS		

A PEDRA

REALIZAÇÃO DE PRODUÇÃO - ANA LÚCIA CARVALHO

FOLHA DE LEVANTAMENTO		5
DÉCOR	ALPENDRE	CENA 05
LOCAL	Monte do Gafanhoto	EXT/MANHÃ
ACÇÃO	Fim da conversa entre o Médico e a Rapariga. Ela despede-se e ele deixa-lhe tirar uma fotografia à secretária.	<div>[Guião: pág. 07 a 09]</div> <div>Minutagem 1 min. (aprox.)</div> <div>Tempo de Rodagem 2H. (aprox.)</div>
PERSONAGENS	MÉDICO + RAPARIGA	
FIG. ESPECIAL	-	
ANIMAIS	Racc. Cena 1	
ADEREÇOS	Jarro com água, copo, cantil. Racc. Cena 3.	
GUARDA-ROUPA, CABELOS E MAQUILHAGEM	MÉDICO: Racc. Cena 1 RAPARIGA: Racc. Cena 2.	
MAQUINARIA	-	
ILUMINAÇÃO	L. NATURAL + PROJECTORES 500W.	
IMAGEM	CANON 5D + LENTES	
SOM	DIRECTO + PÓS-PRODUÇÃO	
EFEITOS	-	
PRODUÇÃO	-	
REALIZAÇÃO	12 PLANOS	
NOTAS		

# *DÉCOUPAGE*

## DÉCOUPAGE/PLANIFICAÇÃO DE "A PEDRA"

Realização: Ana Lúcia Carvalho

Direcção de Fotografia: André Mendes

### PLANOS A GRAVAR – DIA 1 - 28.JUNHO (SÁB.)

#### **CENA 1/a**

- Plano mais aberto do alpendre
- Cortina de contas (de dentro para fora)
- Rádio a fazer tuning (aproximado e/ou macro)
- Macro do Cágado
- Planos aproximados dos objectos na secretária

#### **CENA 1/b – planos aproximados, noção de calor**

- Médico a sair de casa (de dentro para fora)
- Médico a sentar-se
- Médico a limpar o suor
- Médico a pegar/abrir a cerveja
- Médico a servir/dar gole na cerveja
- Dedos do Médico ao som da música
- Médico fecha os olhos

#### **CENA 3**

- Rapariga a tirar a foto (apertado do botão da máquina)
- Médico a abrir os olhos
- Sequência Médico Escala 1 (desde abrir os olhos até ao fim)
- Sequência Médico Escala 2 (desde abrir os olhos até ao fim)
- Sequência Rapariga Escala 1 (desde abrir os olhos até ao fim)
- Sequência Rapariga Escala 2 (desde abrir os olhos até ao fim)
- Planos apertados da conversa.
- Rapariga à secretaria Escala 1

### **CONT. CENA 3**

- Rapariga à secretaria Escala 2
- Médico a servir o copo com água (Pormenor)
- Médico a passar a água
- Rapariga a beber a água
- Rapariga a pedir o cantil
- Chapas do cantil da Rapariga
- Médico a ver as chapas (grande-plano)
- Médico a sentar-se e a pegar na cerveja
- Médico começa a contar a história
- Rádio no momento em que o Médico começa a contar a história

### **CENA 5**

- Médico a dar um gole na cerveja
- Sequência Médico Escala 1
- Sequência Médico Escala 2
- Sequência Rapariga Escala 1
- Sequência Rapariga Escala 2
- Rapariga a tocar nas chapas que tem no cantil (pormenor)
- Rapariga a colocar o cantil na mochila (pormenor)
- Rapariga a olhar para a pedra
- Rapariga a ir-se embora
- Rapariga a voltar
- Rapariga a tirar fotografia à pedra
- Plano da pedra

### **CENA 2**

- Pormenor da estrada
- Rapariga a andar (plano geral)
- Freestyle Rapariga a ir para casa Médico
- Botão Máquina fotográfica (apertado)

PLANOS A GRAVAR – DIA 2 - 29.JUNHO (DOM.)

**CENA 4**

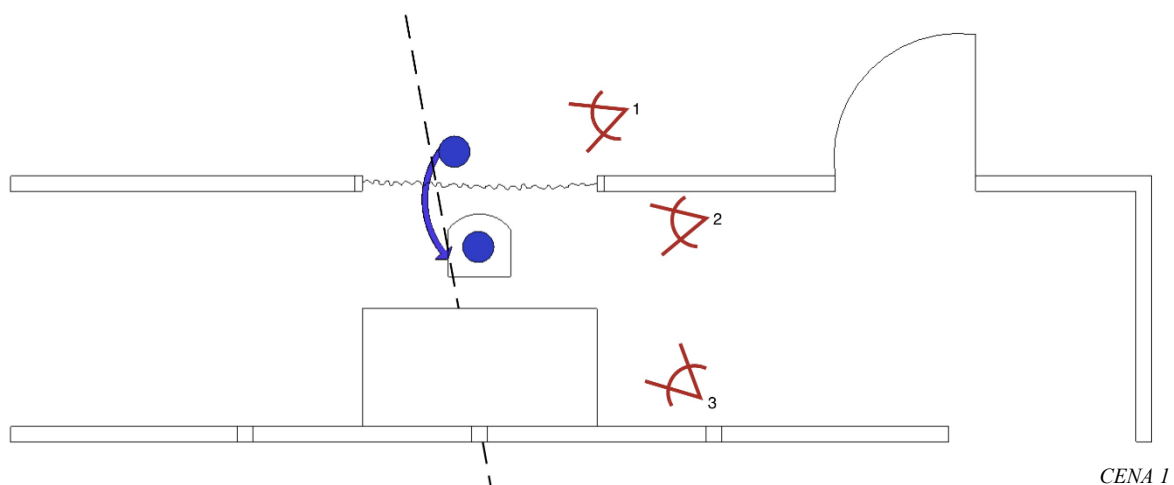
- Rádio a tocar música (pormenor)
- Médico a mexer em papéis na secretaria
- Planos aproximados estilo genérico
- Enfermeiro a entrar
- Médico a reagir e a desligar o rádio
- Soldado e Jovem entram
- Soldado põe Jovem na maca
- Médico aproxima-se da perna
- Cortar as calças
- Limpar ferida com compressas
- Pedra que está na bota
- Jovem a falar com Médico
- Anestesista entra
- Ferimento com M79 visível
- Anestesista fala
- Soldado sai
- Diálogo Médico/Anestesista/Enfermeiro
- Diálogo Médico/Jovem
- Olhar do Médico em tensão (corte para presente)

# DÉCORS E MAPAS DE CHÃO

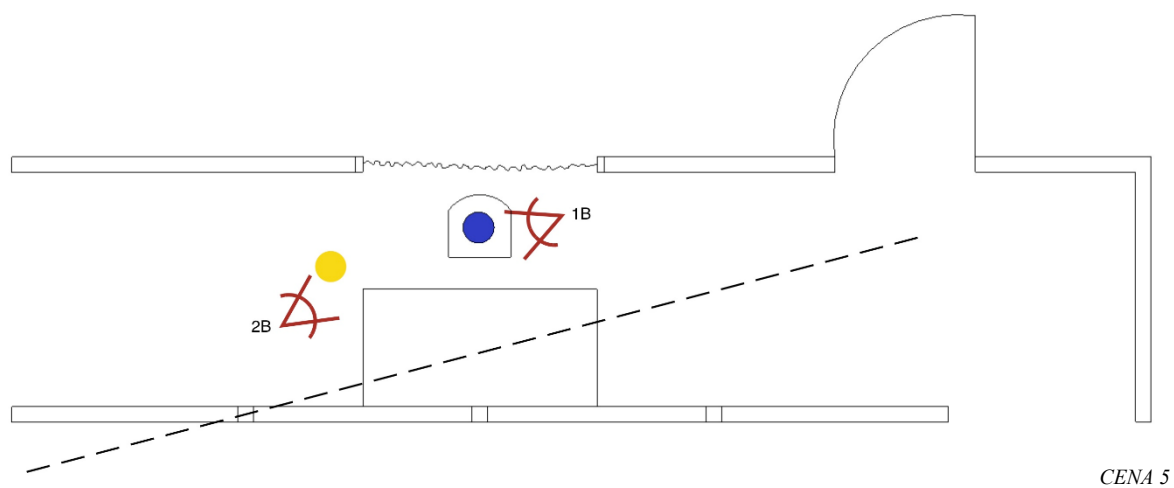
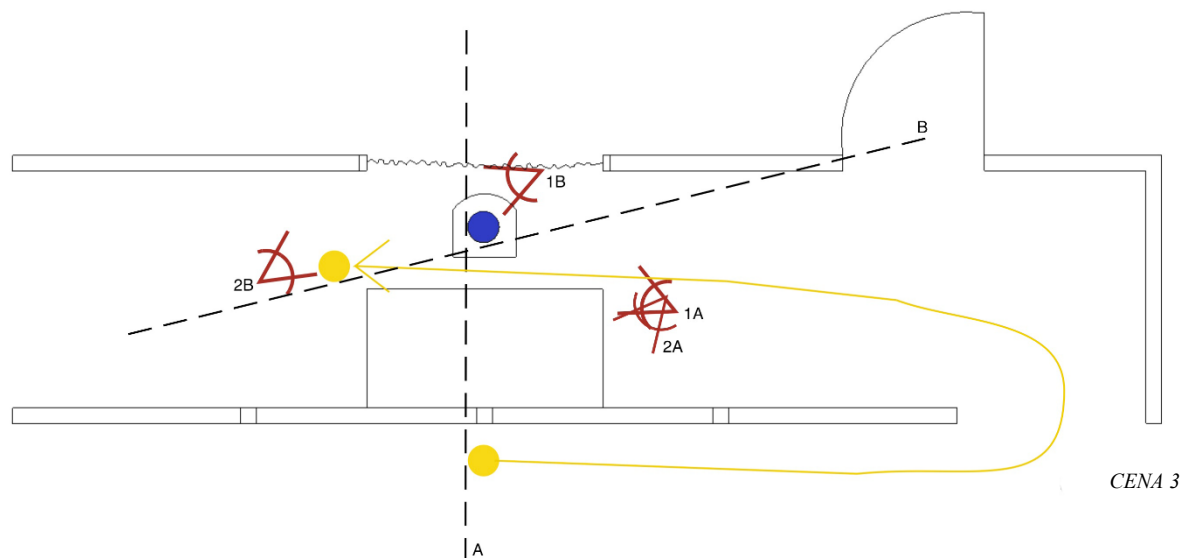
## ALPENDRE



*Fotografias de Repérage: Monte do Gafanhoto (Ana Lúcia Carvalho, 2014)*



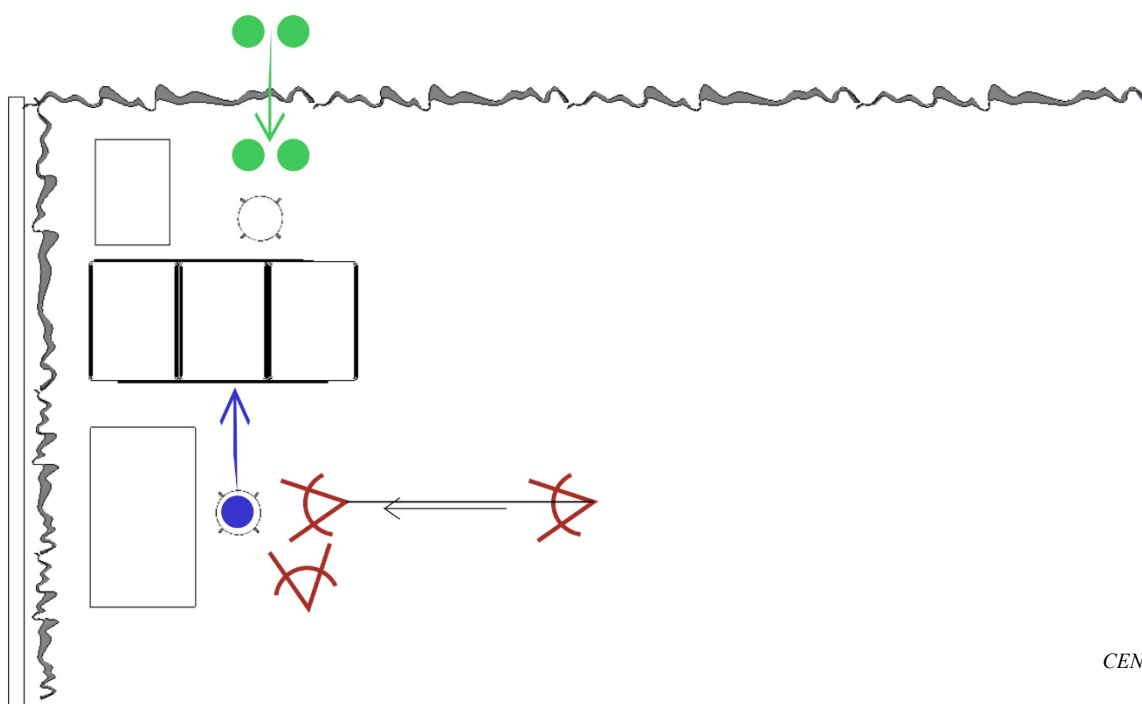




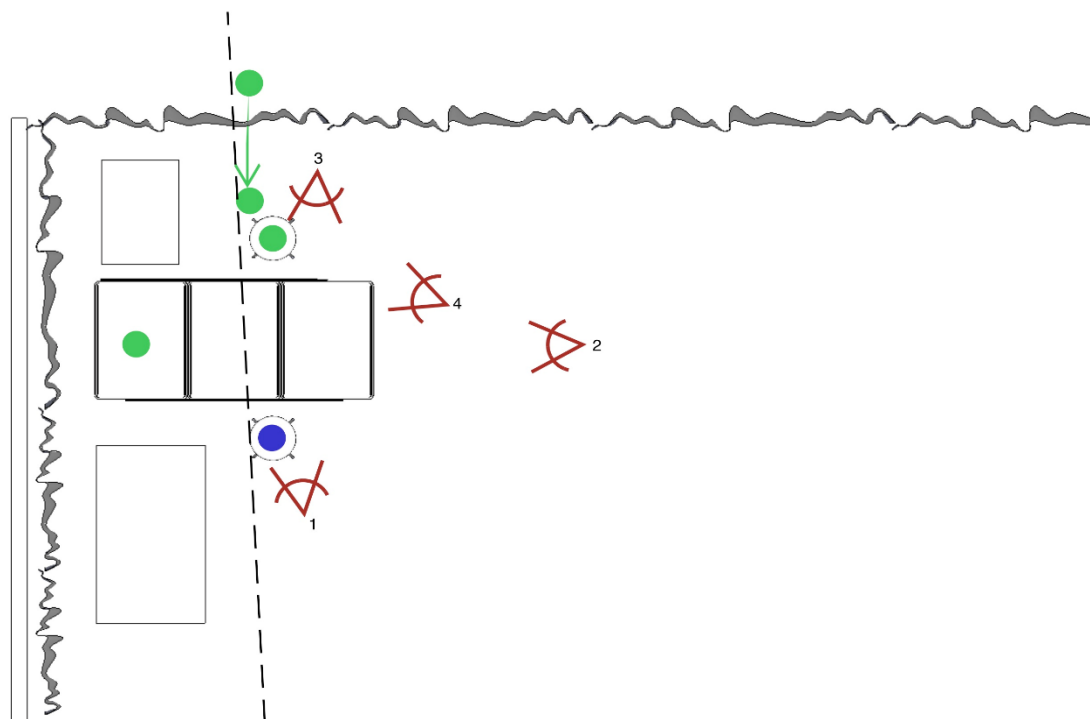
## TENDA/HOSPITAL DE CAMPANHA



*Fotografia de Repérage: Moradia Mem-Martins (Ana Lúcia Carvalho, 2014)*



CENA 4



*CENA 4*

## FICHA TÉCNICA

GUIÃO, REALIZAÇÃO & PRODUÇÃO

Ana Lúcia Carvalho

CHEFE DE PRODUÇÃO

Ricardo Nunes

DIRECÇÃO DE ARTE

Bernardo Gramaxo

DIRECÇÃO DE FOTOGRAFIA

André Mendes

DIRECÇÃO DE SOM

Carlos Salgueiro

...

ÂNGELO TORRES

como Médico

JOANA PINHÃO BOTELHO

como Rapariga

GIOVANNI ROOTZ

como Jovem

MATAMBA JOAQUIM

como Enfermeiro

GANY FERREIRA

como Anestesista

# RESUMO ORÇAMENTAL

# RESUMO ORÇAMENTAL

"A PEDRA" (aprox. 10 min.)	Chefe de Produção: Ricardo Nunes
	Formato: Digital 16:9
Realização: Ana Lúcia Carvalho	Rodagem: 28 e 29 de Junho, 2014

RUBRICA	PRÉ-PROD.	%	RODAGEM	%	POS-PROD.	%	TOTAL	%
<b>A ABOVE THE LINE</b>	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
DIREITOS ARTÍSTICOS	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
ACTORES PRINCIPAIS	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
<b>B BELOW THE LINE</b>	<b>250,00 €</b>	<b>15,38%</b>	<b>1 360,28 €</b>	<b>83,70%</b>	<b>8,00 €</b>	<b>0,49%</b>	<b>1 618,28 €</b>	<b>99,57%</b>
EQUIPA TÉCNICA	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
EQUIPA ARTÍSTICA	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
ENCARGOS SOCIAIS	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
VIAGENS, ESTADIAS E TRANSP.	- €	0,00%	740,00 €	45,53%	- €	0,00%	740,00 €	45,53%
CENOGRAFIA E ADEREÇOS	200,00 €	12,31%	281,00 €	17,29%	- €	0,00%	481,00 €	29,59%
MEIOS TÉCNICOS	- €	0,00%	- €	0,00%	8,00 €	0,49%	8,00 €	0,49%
SUPORTES DE IMAGEM E SOM	- €	0,00%	28,60 €	1,76%	- €	0,00%	28,60 €	1,76%
MONTAGEM	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%	- €	0,00%
DESPESAS DIVERSAS PROD.	50,00 €	3,08%	310,68 €	19,12%	- €	0,00%	360,68 €	22,19%
<b>C TOTAL PARCIAL (A+B)</b>	<b>250,00 €</b>	<b>15,38%</b>	<b>1 360,28 €</b>	<b>83,70%</b>	<b>8,00 €</b>	<b>0,49%</b>	<b>1 618,28 €</b>	<b>99,57%</b>
IMPREVISTOS (S/ BTL- 5%)	- €	0,00%	7,00 €	0,43%	- €	0,00%	7,00 €	0,43%
<b>D TOTAL FINAL (C+D)</b>	<b>250,00 €</b>	<b>15,38%</b>	<b>1 367,28 €</b>	<b>84,13%</b>	<b>8,00 €</b>	<b>0,49%</b>	<b>1 625,28 €</b>	<b>100,00%</b>

# MAPA E CRONOLOGIA DE RODAGEM

<b>"A PEDRA"</b>	SEMANA	ÚNICA	
	MÊS	JUNHO	
	DIA RODAGEM	1	2
	DIA SEMANA	Sab.	Dom.
	DATA	28.06.2014	29.06.2014
Mapa Final 1/6/2014	HORÁRIOS - PREVISÃO	07:30 - 19:00	09:00 - 19:00
	LOCAIS	Monte do Gafanhoto	Moradia Mem-Martins
	DÉCORS	Ext. A Alpendre	Hospital de Campanha
Produtor: Ana Lúcia Carvalho Realizador: Ana Lúcia Carvalho Dir. Fot.: André Mendes Dir. Arte: Bernardo Gramaxo Chefe Prod.: Ricardo Nunes	CENAS	3	4
		5	
		2	
		1	
	EFEITO	INT.	INT.
		DIA	NOITE

Nº	PERSONAGEM	ACTOR		
1	Médico	Ângelo Torres	1	1
2	Rapariga	Joana Botelho	2	

FIGURAÇÃO ESPECIAL + FIGURAÇÃO				
2	Jovem Ferido	Giovanni Rootz		2
3	Enfermeiro	Matamba Joaquim		3
4	Anestesista	Gany Ferreira		4
4	Soldado	Tony Rodrigues		5

ANIMAIS				
C	Cágado	C		
	DIA SEMANA	Sab.	Dom.	
	DATA	28.06.2014	29.06.2014	



# CRONOLOGIA DE RODAGEM

<b>"A PEDRA"</b> (aprox. 10 min.)	Chefe de Produção: Ricardo Nunes
	Formato: Digital 16:9
<b>Realização:</b> Ana Lúcia Carvalho	Rodagem: 28 e 29 de Junho, 2014

DIA 1 - 28. JUNHO.2014 (SÁB.)				
08H - 10H	CENA 1	(Inicio + Genérico)	EXT.	DIA
10H - 13H	CENA 1	Médico sai de casa e senta-se no alpendre.	EXT.	DIA
	CENA 3	Rapariga aproxima-se. Conversa com o Médico.	EXT.	DIA
ALMOÇO				
14H - 20H	CENA 3	Continuação da Cena 3.	EXT.	DIA
	CENA 5	Fim da conversa Rapariga/Médico	EXT.	DIA
	CENA 2	Rapariga passeia pelas redondezas.	EXT.	DIA
FIM DIA 1				
DIA 2 - 29. JUNHO.2014 (DOM.)				
11H - 14H	CENA 4	Flashback Hospital de Campanha.	INT.	NOITE
ALMOÇO				
15H - 19H	CENA 4	Continuação da Cena 4.	INT.	NOITE
FIM DIA 2				

# FOLHAS DE SERVIÇO

EQUIPA e ACTORES: ANA LÚCIA CARVALHO | ANDRÉ MENDES | ÂNGELO TORRES | BERNARDO GRAMAXO | CARLOS SALGUEIRO | GANY FERREIRA | GIOVANNI ROOTZ  
JOANA PINHÃO BOTELHO | MATAMBA JOAQUIM | RICARDO NUNES

Realizador: ANA LÚCIA CARVALHO  
Chefe Produção: RICARDO NUNES

"A PEDRA"

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
- PROJECTO FINAL -

Data 28.JUNHO.2014 Dia de Rodagem Nº 1

Tel Realizador: Ana Lúcia Carvalho 969 646 055  
Tel Chefe de Produção: Ricardo Nunes 965 882 498

Horário: 07:00 - 20:00  
PAG 08:00

Ponto de Encontro: Monte do Gafanhoto, Vila Azedo

Refeição:  
ALMOÇO - 13:00  
LANCHE - 18:00

HORÁRIOS EQUIPA TÉCNICA (no local)

Real.	Ass.Real.	D.Fotog.	Op.Cam	Som	Electr.	Maquin.	Grupo	G.Roupa	Maquilh.	Decorç.	Adereç.	Catering	Produç.
07:00		07:00	07:00	07:00			09:00	08:00	09:00	07:00	09:00	12:45	06:30

Local de Rodagem: Monte do Gafanhoto				Local de M/C/G-R: Monte do Gafanhoto	
Décors	Cena	Efeito	Planos	D.Acção	Resumo
Alpendre	1	Ext/Dia	12	1	Genérico. Médico sai de casa e senta-se a relaxar.
Alpendre	3	Ext/Dia	18	1	Rapariga pede água ao Médico e os dois conversam.
Alpendre	5	Ext/Dia	12	1	Rapariga e Médico concluem a conversa.
Ext. A	2	Ext/Dia	6	1	Rapariga passeia pelas redondezas da casa do Médico enquanto tira fotografias.

HORÁRIOS ACTORES

Actores	Personagens	Cenas	Local	G-Rou.	Maq.	PAG
Ângelo Torres	Médico	1, 3 e 5	09:00	09:00	09:20	10:00
Joana Botelho	Rapariga	2, 3 e 5	09:00	09:00	09:45	11:00

Decoração Alpendre

Adereços  
Cenas 1, 3, e 5: Pedra, copos, cerveja, jarro de água, cantil  
Cena 2: Máquina fotográfica, cantil

Guarda-Roupa:

Cena 01: Médico - Roupa #1  
Cena 02: Rapariga - Roupa #1  
Cena 03 e 05: Médico - Roupa #1 (Raccord Cena 01)  
Rapariga - Roupa #1 (Raccord Cena 02)

Técnica  
No local 07:00  
PAG 08:00

Produção

Previsões para o dia: 28 de Junho de 2014 Dia de Rodagem Nº 1

Cenas: Cenas 1, 3, 5 e 2 Horário: 07:00 - 20:00  
Decors: Alpendre + Ext. A PAG 08:00  
Actores: Ângelo Torres  
Joana Botelho  
Animais: Cágado

TRANSPORTES PRÓPRIOS MEIOS

Ricardo: Joana e Ângelo

EQUIPA e ACTORES: ANA LÚCIA CARVALHO | ANDRÉ MENDES | ÂNGELO TORRES | BERNARDO GRAMAXO | CARLOS SALGUEIRO | GANY FERREIRA | GIOVANNI ROOTZ  
JOANA PINHÃO BOTELHO | MATAMBA JOAQUIM | RICARDO NUNES

Realizador: ANA LÚCIA CARVALHO  
Chefe Produção: RICARDO NUNES

"A PEDRA"

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
- PROJECTO FINAL -

Data 29.JUNHO.2014 Dia de Rodagem Nº 2

Tel Realizador: Ana Lúcia Carvalho 969 646 055  
Tel Chefe de Produção: Ricardo Nunes 965 882 498

Horário: 09:00 -19:00  
PAG 11:00

Ponto de Encontro: Vivenda Fernandes, Mem-Martins

Refeição:  
ALMOÇO - 14:00  
LANCHE - 18:00

HORÁRIOS EQUIPA TÉCNICA (no local)

Real.	Ass.Real.	D.Fotog.	Op.Cam	Som	Electr.	Maquin.	Grupo	G.Roupa	Maquilh.	Decorç.	Adereç.	Catering	Produç.
08:00		08:00	08:00	08:00			10:00	09:00	10:00	08:00	§0:00:00	13:45	08:00

Local de Rodagem: Monte do Gafanhoto				Local de M/C/G-R: Monte do Gafanhoto	
Décors	Cena	Efeito	Planos	D.Acção	Resumo
Tenda/Hospital de Campanha	4	Int/Noite	15	Flashback	Médico recebe o Jovem ferido e apercebe-se que este tem um explosivo na perna.

HORÁRIOS ACTORES

Actores	Personagens	Cenas	Local	G-Rou.	Maq.	PAG
Ângelo Torres	Médico	4	10:00	10:00	10:20	11:00
Matamba Joaquim	Enfermeiro	4	10:00	10:00	10:20	11:00
Giovanni Rootz	Jovem	4	10:00	10:00	10:40	11:00
Gany Ferreira	Anestesista	4	10:00	10:00	10:40	11:00
Tony Ferreira	Soldado	4	10:00	10:00	10:40	11:00

Decoração	Tenda/Hospital de Campanha
-----------	----------------------------

Adereços	Pedra, material cirurgico, tesoura, explosivo, perna de porco, seringa, frasco quetamina.
----------	---

Guarda-Roupa:	
Todos com uniforme.	

Técnica		No local	PAG
		09:00	11:00

Produção	
----------	--

Previsões para o dia: 29 de Junho de 2014 Dia de Rodagem Nº 2

Cenas: Cena 4 Horário: 08:00 - 19:00  
Decors: Tenda/Hospital de Campanha PAG 11:00  
Actores: Ângelo Torres  
Giovanni Rootz  
Gany Ferreira  
Matamba Joaquim  
Tony Rodrigues

TRANSPORTES	PRÓPRIOS MEIOS
Ricardo: Ângelo, Matamba, Giovanni e Gany	



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre considerei que o sucesso deste projecto, no sentido qualitativo, estaria não só dependente do resultado prático que é a **curta-metragem A Pedra**, mas também da influência que a componente teórica teria sobre o projecto de curta-metragem e vice-versa.

A investigação sobre o **conto tradicional e moderno**, e uma análise geral das suas características, permitiu que estabelecesse uma relação entre as narrativas literárias de curta duração e as narrativas filmicas com os mesmos parâmetros.

Consegui identificar um paralelo entre as características narrativas do conto e os objectivos narrativos de uma curta-metragem de ficção. Uma curta-metragem, apesar de ser um filme de curta duração deverá responder aos mesmo pressupostos narrativos que uma longa-metragem (neste aspecto aproxima-se aos contos tradicionais e à jornada do Herói de Campbell (2004) – narrativas estruturadas em três actos, em que existe um conflito e uma resolução), ao mesmo tempo que se espera impacto pela brevidade com que se expõe a acção (remetendo ao conto moderno, quanto à unidade de efeito de Poe (2004), o objectivo estar no impacto que se causa no leitor).

O guião de *A Pedra* pretende ir ao encontro destas características: apresentação distinta dos personagens, o encontro, apresentação do conflito e resolução; tal como se pretende causar impacto no espectador acentuando-o através do ritmo da narrativa; e neste sentido consegui criar uma relação entre o aspecto literário do projecto de curta-metragem (guião) e o aspecto literário da componente teórica de investigação (contos), um dos principais objectivos deste projecto.

Outro objectivo deste projecto era produzir e realizar o guião de *A Pedra*, com base numa análise do aspecto cinematográfico da **adaptação**, na sua componente teórica, e perceber de que forma é que os estudos de investigação influenciariam os processos de produção e realização da curta-metragem. Percebi que grande parte dos estudos não é feita sob a perspectiva cinematográfica, mas antes pela literária, o que torna a constantemente debatida questão de *fidelidade*, numa pretensão de que a literatura é de alguma forma um meio superior ao cinema, e que este lhe deve ser, de alguma forma, *fiel*. Apesar de a literatura ser uma fonte de matéria-prima para o cinema, as obras cinematográficas que se inspiram em obras literárias não deverão ser analisadas somente pela sua relação com essa obra, mas antes pelo seu valor individual como obra cinematográfica. Neste aspecto, as obras de Thomas Leitch (2007) e Robert Stam (2005) revelaram-se cruciais, pois tal como

os autores, concluo que mais importante que a forma como uma determinada obra literária é transposta para o meio cinematográfico, é o que causa o interesse na obra literária, em primeiro lugar. E esse interesse parte de uma visão distinta da do autor literário, a do autor cinematográfico. Deste modo, é pertinente no estudo da adaptação cinematográfica que se entendam não só as características e parâmetros da obra literária a ser adaptada, mas também da intenção e visão do realizador para a obra cinematográfica.

Ao cruzar as referências teóricas com o resultado prático, considera-se que os processos de adaptação da curta-metragem *A Pedra* poderiam excluir a análise literária da obra e seu contexto na literatura angolana, na medida em que a minha interpretação do conto e intenção como realizadora poderiam ser distintas desse mesmo conhecimento. Por outro lado, as obras de Ana Mafalda Leite (2013) e de Laura Cavalcante Padilha (2007) foram as que mais influenciaram a construção e concepção artística da curta-metragem, uma vez que foram os estudos que melhor ajudaram a perceber as noções de *angolanidade* e *africanidade*, duas componentes que considero fracturantes no que diz respeito à minha visão como autora. Percebeu-se, assim, que é essencial entender os contextos das obras literárias, ainda que estes não influenciem directamente as adaptações cinematográficas.

O cinema e a literatura são meios distintos e embora exista uma relação entre eles, que se verifica na adaptação cinematográfica, essa relação nem sempre implica os mesmos processos de transposição. Por exemplo, há narrativas cinematográficas que se distanciam mais das narrativas literárias que as inspiraram e outra em que acontece o contrário. A diferença entre as narrativas poderá ser um objectivo do autor do filme e não um erro ou uma falha do mesmo.

Podemos, assim, pensar na adaptação cinematográfica como meio para entender as diferenças e características comuns entre o cinema e a literatura e os diferentes modos de construir as narrativas, inerentes a cada um dos meios.

## GLOSSÁRIO<sup>18</sup>

**CENA** – Etimologicamente, a *skéne* grega é uma construção de madeira no centro da zona de representação. Por extensão, a cena passou a designar esta zona de representação, o palco ou *plateau*, e depois o lugar imaginário onde se desenrola a acção. Desta acepção material, passou-se para a própria acção: no teatro, a cena é uma parte de um acto.

No cinema, encontramos os dois sentidos: a encenação traduz-se pela organização dos actores no espaço, e a cena é definida pela sua unidade de acção.

**DÉCOR** – Espaço físico onde decorre a cena. Pode ser um cenário real ou construído, em interior ou exterior.

**DÉCOUPAGE** – É a planificação técnica do guião, plano a plano, que serve de referência para a equipa técnica. A planificação descreve a estrutura do filme realizado, a sua segmentação em grandes unidades, planos, sequências ou sintagmas, de acordo com o objectivo do realizador.

**FLASHBACK** – Designa o voltar atrás da narrativa no tempo diegético, para acontecimentos anteriores, o que em narratologia se chama de analepse.

**PLANO** – Termo polissémico, no cinema refere-se a três grandes acepções:

1. Os planos imaginários dispostos na profundidade ilusória representada, ao longo do eixo de filmagem. Diz-se assim que um objecto está em primeiro plano, ou antepiano, ou num segundo plano, ou ainda em plano de fundo.
2. No que respeita à escala dos planos (quantidade de informação que é retida na imagem) e na expressão do plano fixo (que se opõe aos movimentos de câmara).
3. Por extensão, chamou-se plano à unidade mais pequena do filme localizada entre duas colagens.

**VOZ OFF** – Quando a voz do narrador ou personagem é exterior ao elemento visual da representação.

---

<sup>18</sup> Glossário elaborado de acordo com o *Vocabulário de Cinema* de Marie-Thérèse Journot (2009).



**BIBLIOGRAFIA**

- ANDREW**, Dudley (2011), “The Economies of Adaptation”, Colin MacCabe, Kathleen Murray, and Rick Warner (Eds.), *True to the Spirit – Film Adaptation and the Question of Fidelity*, Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 27-29.
- AUMONT**, Jacques; Marie, Michel (2004), *A Análise do Filme*, Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- AUMONT**, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel & Vernet, Marc (2004b), *Aesthetics of Film*, Austin: University of Texas Press.
- BARTHES**, Roland (1975), “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative” [Online], Lionel Duisit (Trad.), *New Literary History*, Vol. 6, Nº2, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 237-272. Disponível em: [http://www.uv.es/fores/Barthes\\_Structural\\_Narrative.pdf](http://www.uv.es/fores/Barthes_Structural_Narrative.pdf) [Consultado a 28.Jan.2016].
- BLUESTONE**, George (2003). *Novels into Film*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CAMPBELL**, Joseph (2004), *The Hero with a thousand faces*, New Jersey: Princeton University Press.
- GONÇALVES**, Zetho Cunha (2010), “Prefácio a uma antologia do conto angolano” [Online]. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/prefacio-a-uma-antologia-do-conto-angolano> [Consultado a 05.01.2015].
- GOTLIB**, Nádia Batella (2006), *Teoria do Conto*, São Paulo: Ática.
- HONTHANER**, Eve Light (2010), *The Complete Film Production Handbook*, Burlington: Focal Press.
- JAMESON**, Fredric (2011), “Afterword: Adaptation as a Philosophical Problem”, Colin MacCabe, Kathleen Murray, and Rick Warner (Eds.), *True to the Spirit – Film Adaptation and the Question of Fidelity*, Nova Iorque: Oxford University Press, pp. 215-233.
- JOLES**, Andre (1971), *Las Formas Simples*, Santiago do Chile: Editorial Universitária.
- JOURNOT**, Marie-Thérèse (2002), *Vocabulário de Cinema*, Lisboa: Edições 70.
- LARANJEIRA**, Pires (2005), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (vol.64), Lisboa: Universidade Aberta.
- LEITCH**, Thomas (2007), *Film Adaptation & Its Discontents - From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- LEITE**, Ana Mafalda (2013) *Ensaaios sobre Literaturas Africanas*, Maputo: Alcance Editores.
- MARNER**, Terrence (2007), *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- MCFARLANE**, Brian (2004), *Novel to Film – An Introduction to the Theory of Adaptation*, Nova Iorque: Oxford University Press.
- MOSCOVICH**, Cíntia (2005), “*De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio*” [Online]. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/veredas/?apid=2394&tipo=12&dt=0&wd=&titulo=De%20Poe%20a%20Piglia:%20em%20busca%20das%20teorias%20sobre%20o%20conto%20e%20o%20encontro%20de%20uma%20gram%20atica%20do%20sil%20ancio> [Consultado a 10.Fev.2014].
- MORENO**, Cláudio (2009), “*A triste história da Estória*” [Online]. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/sualingua/2009/05/06/a-triste-historia-de-estoria/> [Consultado a 17.Jan.2014].
- NUNES**, Susana Dolores Machado (2009). *A Milenar Arte da Oratura Angolana e Moçambicana* [Online], Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Disponível em: <http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB015.pdf> [Consultado a 14.Jan.2014].
- ONDJAKI** (2005), “*A Libélula*”, *E se amanhã o medo*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 15-21.
- PADILHA**, Laura Cavalcante (2007), *Entre a voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- PIGLIA**, Ricardo (2000), “*Nuevas tesis sobre el cuento*”, *Formas Breves*, Barcelona: Anagrama, pp. 113-137.
- POE**, Edgar Allan (2004), *Resenhas sobre Twice-told tales, de Nathanael Hawthorne* [Online], Charles Kiefer (Trad.), Porto Alegre: Bestiário. Disponível em: [http://www.bestiario.com.br/6\\_arquivos/resenhas%20poe.html#\\_ftn1](http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html#_ftn1) [Consultado a 20.Mar.2015].
- PROPP**, Vladimir (2001), *Morfologia do Conto Maravilhoso* [Online], CopyMarket.com. Disponível em: <http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf> [Consultado a 14.Jan.2014].

- RABIGER**, Michael (2003), *Directing – Film Techniques and Aesthetics*, Burlington: Focal Press.
- RYAN**, Maureen A. (2010), *Producer to Producer: A Step-by-Step Guide to Low Budget Independent Film Producing*, Seattle: Michael Wiese Productions.
- SISTO**, Celso (s.d.), “O conto popular africano: oralidade que atravessa o tempo, atravessa o mundo, atravessa o homem” [Online], *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*, Número Especial. Disponível em: [http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero\\_especial/pdf/artigo\\_nespecial\\_01.pdf](http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_especial/pdf/artigo_nespecial_01.pdf) [Consultado a 14.Jan.2014].
- STAM**, Robert (2005), “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.), *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1- 52.
- TODOROV**, Tzvetan (1988), “El origen de los Géneros”, Miguel Gallardo (Ed.), *Teoria de los Géneros Literários*, Madrid: Arco/Libros S.A., pp. 31- 48.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- VOGLER**, Christopher (2007), *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers*, California: Michael Wiese Productions.
- WAGNER**, Geoffrey (1975), *The Novel and the Cinema*, Nova Iorque: Fairleigh Dickinson University Press.

**ANEXO**

DVD com curta-metragem *A Pedra* (8 min.), realizada e produzida por Ana Lúcia Carvalho.